

RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE

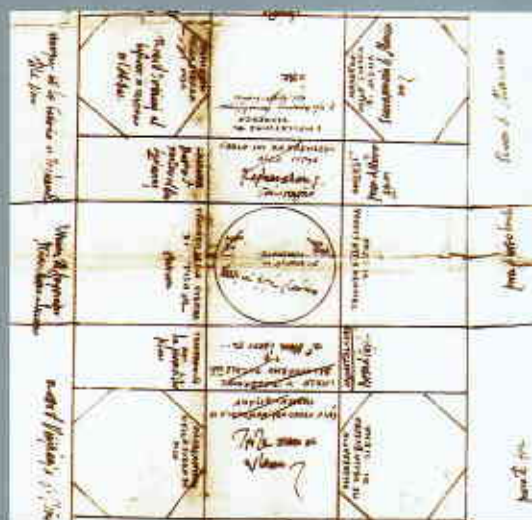
Rivista quadrimestrale / anno 2007

Carocci editore

91-92

Reverse engineering

Un nuovo approccio allo studio
dei grandi cicli rinascimentali



Rivista quadrimestrale
edita da Carocci editore S.p.A., Roma

I fascicoli dedicati alla storia dell'arte
(Serie: *Arti visive*) si alternano ad un fascicolo
dedicato ai temi della conservazione e del restauro
(Serie: *Conservazione e Restauro*)

Direttore responsabile: Antonio Pinelli

Comitato editoriale: Giovanni Carocci,
Paolo Marconi, Antonio Pinelli

Progetto grafico: Paolo Lecci

Serie Arti visive
Direttore: Antonio Pinelli

Comitato di redazione: Silvia Bordini, Silvia Carandini,
Luciana Cassanelli, Michela di Macco, Maria Grazia Messina,
Jolanda Nigro Covre, Orietta Rossi

Segreteria di redazione:
Maria Letizia Gualandi

Traduzioni in inglese:
Colin Swift

Serie Conservazione e Restauro
Direttore: Paolo Marconi

Comitato di redazione: Francesco Paolo Fiore,
Elisabetta Pallottino, Alberto Maria Racheli

Prezzo di un singolo numero: Italia € 27,70
Europa € 34,50 (Paesi extra-europei: € 38,10).
Abbonamento annuale 2007 € 61,70.
Europa € 78,70 (Paesi extra-europei: € 89,40).
Fascicoli arretrati: Italia n. singolo € 36,60; doppio € 60,30
Europa n. singolo € 43,20; doppio € 62,80
Paesi extra-europei n. singolo € 44,30; doppio € 72,70.

Gli abbonamenti si possono sottoscrivere mediante
versamento sul ccp 77228005 intestato a
Carocci editore S.p.A., via Sardegna 50,
00187 Roma, o inviando un assegno bancario
non trasferibile intestato a Carocci editore S.p.A.,
o tramite bonifico bancario sul c/c 000001409061
della Banca Toscana, filiale di Roma, Agenzia 1,
cod. CIN X, ABI 03400, CAB 03201.
Carocci editore S.p.A., Ufficio riviste

via Sardegna 50, 00187 Roma,
tel. 06 42818417 (orario: 9-13 da lunedì a venerdì)
e-mail: riviste@carocci.it

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 17484 / 19-12-1978
Spedizione in a.p. 45% art. 2 comma 20/b
legge 662/96 - Viterbo

Finito di stampare nel mese di novembre 2007
dalla Litografia Varo, Pisa

ISSN 0392-7202

*In copertina: G. Vasari, V. Borghini, Schema preparatorio per la decorazione della Sala dei Cinquecento in Palazzo Vecchio,
particolare, Firenze, Archivio di Stato (Carte Stroziane, 1ª serie, cxxxiii, fol. 141)*

91-92

Ricerche di Storia dell'arte

Reverse engineering

Editoriale

5

Antonio Pinelli

*«Intenzione, invenzione, artificio». Spunti per una teoria della ricezione
dei cicli figurativi di età rinascimentale*

7

Camilla Fiore, Donatella Fratini, Veruska Picchiarrelli, Andrea Salani
*Le Lettere e le Arti al servizio del Signore. La committenza di Ugolino III
per il Palazzo Trinci di Foligno*

43

Federica Caneparo, Barbara Rovetti

«Intenzione, invenzione, artificio» in Palazzo Poggi a Bologna

57

Patricia Meneses

La Cappella Sistina nel Quattrocento: committenza, «invenzione», «artificio»

68

Elena Castelli, Anna Manzitti

*Delicati equilibri nei cicli decorativi di Perin del Vaga
in Palazzo del Principe a Genova*

73

Margherita Melani, Federica Ratti

L'Oratorio della Confraternita del Gonfalone a Roma

83

Valentina Catalucci, Anna Cipparrone

La decorazione del piano nobile di Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma

93

«Intenzione, invenzione, artificio».

Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale

Antonio Pinelli

*In memoria di Gigi Spezzaferro
e della nostra burrascosa amicizia,
durata più di quarant'anni*

1. REVERSE ENGINEERING

Nell'odierna pratica industriale, se si vuole carpire i segreti di un prodotto brevettato dalla concorrenza, se ne acquista un esemplare e lo si affida ad un ingegnere, che lo smonterà pezzo dopo pezzo, ripercorrendone a ritroso il processo produttivo e analizzando il funzionamento di ogni singolo componente e dell'oggetto nel suo insieme, per ricavarne la logica costruttiva e la filosofia progettuale. Questo tipo di operazione ha una denominazione ben precisa, *reverse engineering*, ed è ad essa che mi sono ispirato nel delineare questo mio contributo, che intende offrire qualche spunto di riflessione su genesi, struttura e modalità di ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale¹.

A volte dimentichiamo quanto sia grande il fosso cronologico e culturale che ci separa dall'oggetto delle nostre investigazioni. Per colmare quanto più è possibile tale divario, non c'è che tentare di ricostruire la logica progettuale che ha generato le opere d'arte di cui ci occupiamo e cercare di individuare per quali funzioni e modalità di ricezione esse siano state concepite. Un'indagine, questa, che deve ovviamente partire da un'accurata analisi diretta delle opere in questione, ma che deve saper integrare tale analisi con lo studio di tutta la docu-

mentazione contemporanea che le riguarda, reperibile sia negli archivi che nelle fonti letterarie e nella trattatistica. Agendo in quest'ottica, mi sono proposto di enucleare i principali caratteri comuni che sono emersi dal lavoro di decostruzione, analisi e decifrazione da me a suo tempo compiuto su alcuni cicli decorativi quattro e cinquecenteschi, cercando anche verifiche ed integrazioni alle mie conclusioni, attraverso la comparazione con quanto altri studiosi, prima di me, avevano già ricavato in proposito con un analogo *reverse engineering* applicato ad altri cicli decorativi della medesima epoca.

Parallelamente, ho analizzato alcuni scritti particolarmente rivelatori di Annibal Caro e di Vincenzo Borghini, ovvero di due dei più autorevoli e attivi consulenti iconografici dell'età della Maniera, da cui è possibile ricavare informazioni quanto mai utili sulle modalità di produzione e ricezione di opere singole o di grandi cicli decorativi che presupponevano la confezione di un programma iconografico *ad hoc*, più o meno particolareggiato. Da questo punto di vista, i testi-chiave da me maggiormente utilizzati sono stati due: la lettera con le dettagliate istruzioni sulla decorazione ad affresco da eseguire nella camera da letto del cardinale Alessandro Farnese nel Palazzo di Caprarola (la cosiddetta Stanza del Sonno, o Stanza dell'Aurora), inviata da Annibal Caro a Taddeo Zuccari nel novembre 1562 e riprodotta interamente anche da Giorgio Vasari nella sua *Vita* di Taddeo², e la lettera indirizzata da Vincenzo Borghini nel maggio 1565 al

granduca Cosimo de' Medici³, in cui è delineato il programma dell'apparato festivo in onore delle nozze tra Giovanna d'Austria e Francesco I, primogenito del granduca.

Questo mio intervento ha pertanto come base il lavoro ermeneutico condotto su una campionatura di cicli non particolarmente estesa, ma – ritengo – sufficientemente rappresentativa, le cui risultanze ho confrontato con quanto ho potuto ricavare dai testi di Caro, Borghini e da altre analoghe testimonianze, oltre che, naturalmente, con ciò che di più significativo è stato prodotto nella scarna bibliografia sull'argomento⁴. Naturalmente esso non ha altra pretesa che di fissare alcuni punti di carattere generale: una sorta di provvisoria piattaforma di discussione, che mi auguro serva ad avviare una riflessione comune e più approfondita su quella che potremmo definire una teoria della genesi e della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale, basata sui presupposti e sulle aspettative di chi quei cicli ha realizzato e non su modalità di lettura e criteri percettivi che appartengono al mondo di oggi.

2. LA TRIADE: COMMITTENTE, CONSIGLIERE ICONOGRAFICO, ARTISTA

Preliminarmente, vorrei spiegare il senso delle tre parole – «intenzione, invenzione, artificio» –, che ho scelto come titolo di questo mio intervento. Si tratta di tre termini che ricorrono assai di frequente nelle fonti scritte dell'epoca presa in esame, a cominciare proprio dai testi di Annibal Caro e di Vincenzo Borghini. Ciascun termine designa la specifica funzione svolta da una delle tre figure che di norma presiedono al processo produttivo di un ciclo di epoca rinascimentale: il committente, il consigliere iconografico e l'artista.

Proviamo a definire sinteticamente i tre diversi ruoli e le loro rispettive funzioni:

– IL COMMITTENTE (OVVERO L'«INTENZIONE»): è l'imprescindibile protagonista, il «motore immobile» (ma in realtà non sempre tale, perché talvolta partecipa attivamente alla fase ideativa), in assenza del quale l'opera non sarebbe né progettata, né realizzata. Ciò che comunque è di sua stretta ed esclusiva pertinenza, in ragione del suo indispensabile ruolo economico e di promotore, è esprimere l'«intenzione», ovvero ciò che egli si aspetta e desidera veder realizzato con quella determinata opera. Talvolta l'«intenzione» è espressa in maniera generica⁵, in altri casi viene invece esplicitata in modo assai più preciso e dettagliato. In questa seconda eventualità è forse più corretto parlare di «istruzione», un termine che è usato, ad esempio, da Sabadino degli Arienti (c. 1499) per indicare i *desiderata* trasmessi da Ercole I d'Este all'artista (Ercole de' Roberti) che decorò nel 1493 le stanze della «delizia» di Belriguardo⁶.

Tanto Annibal Caro che Borghini sottolineano con molta enfasi che spetta al committente la prima e l'ultima parola su qualsiasi aspetto, sia del programma iconografico che della sua realizzazione da parte dell'artista o degli artisti designati allo scopo. Borghini, in particolare, nella sua lettera del '65, dopo aver insistito sul fatto che quanto sottopone al «prudentissimo e sapientissimo giudizio» del granduca altro non è che una bozza e che pertanto il granduca potrà «aggiungere e levare, ovvero mutare ancora tutto quello che non corrispondesse intieramente al suo gusto e disegno suo», conclude con una formula particolarmente efficace nella sua sintetica perentorietà: al committente spetta, in qualsiasi momento, determinare «il che, il come e il dove». Nulla dovrà esser progettato dell'apparato festivo per le nozze principesche, sia a livello del programma iconografico che dei disegni approntati dagli architetti e dagli artisti destinati a realizzarlo, che non sia stato preventivamente vagliato e approvato dal granduca.

Pur facendo la tara a questo tipo di affermazioni e detraendo da esse quell'inevitabile amplificazione di schietta impronta cortigiana che visibilmente le pervade, resta certamente il fatto che questa preminenza assoluta e insindacabilità del parere padronale corrispondeva ad un dato di fatto indiscusso. Anche se è facile immaginare che di norma il ruolo di mediatori di fiducia dell'«intenzione» della committenza garantisse ai consulenti iconografici un'ampia discrezionalità decisionale. Ma non fino al punto che le loro scelte non dovessero sottostare, almeno in linea teorica, a quel *placet* conclusivo del committente, che si configurava, in buona sostanza, come un giudizio di conformità e di pieno soddisfacimento delle aspettative condensate nell'«intenzione».

– IL CONSIGLIERE ICONOGRAFICO (OVVERO L'«INVENZIONE»): è l'esperto umanista (oppure, in caso di ciclo a tema sacro, il teologo; ma com'è noto, spesso le due qualifiche erano riunite in un'unica persona), che traduce l'«intenzione» del committente in un programma iconografico ben preciso. Il vocabolo «programma» entrerà infatti nel lessico artistico e storico-critico solo molto tardi, verso il XVIII-XIX secolo, mentre in età rinascimentale è il termine «invenzione», mutuato dalla retorica classica, ad essere sistematicamente usato per designare questa più o meno articolata e dettagliata partitura di soggetti, destinata a fungere da copione per gli artisti. Il fatto che questo medesimo vocabolo sia spesso usato anche per definire l'attività dell'artista nella sua componente più specificamente creativa determina un'ambigua sovrapposizione semantica che, a ben riflettere, è una delle più significative spie della pericolosa contiguità che si instaura tra la funzione del consulente iconografico e quella dell'artista. Il consulente «inventa» il soggetto, ricorrendo alle più disparate fonti (letteratura antica, letteratura sacra, repertori mitografici, etc.) e traduce il tutto in

un'«istruzione»: verbale o, più frequentemente, scritta (talvolta anche affidandosi a schizzi e a disegni, più o meno rudimentali); l'«invenzione» dell'artista consiste invece nel tradurre il soggetto nel linguaggio figurato delle immagini, utilizzando (ed eventualmente intrecciando) tre possibili fonti d'ispirazione: le «istruzioni» del consigliere, la tradizione figurativa e la propria immaginazione. Pur nella distinzione dei linguaggi, è chiaro che le due funzioni tendono a sovrapporsi, rischiando di entrare in rotta di collisione e di generare motivi di tensione, di conflitto, o anche soltanto di malinteso. Tanto più in un'epoca in cui l'artista, come è noto, rivendica il riconoscimento di una piena dignità «liberale» per la propria attività, che da tempo si è arricchita di pratiche e di contenuti dall'esplicita valenza intellettuale e scientifica. Uno *status* liberale di cui, invece, proprio il consigliere, in quanto umanista, gode da sempre. Risulta pertanto intuitivo come il rapporto tra consulente iconografico ed artista sia di quelli «ad alto rischio di conflittualità»: la tradizione lo configurava di fatto come un rapporto gerarchico tra «ideatore» ed «esecutore materiale», mentre la dinamica storica in atto nell'età rinascimentale va nella direzione di una sensibile attenuazione, se non addirittura di una tendenziale inversione⁷ delle tradizionali gerarchie.

Come vedremo in seguito, il maggior terreno di scontro potenziale tra i due ruoli non si manifesta però tanto nel campo dell'«invenzione» quanto in quello della «disposizione», altro termine mutuato, non a caso, dalla retorica classica.

– L'ARTISTA (OVVERO L'«ARTIFIZIO»): nel quadro che abbiamo fin qui tracciato, la funzione che spetta all'artista (ovvero agli artisti: di rado nei cicli più complessi l'esecutore è unico; spesso ci si trova di fronte ad una pluralità di tecniche – architettura, pittura, scultura – e ad una pluralità di esecutori, con compiti più o meno diversificati e distribuiti in base ad una precisa gerarchia) è tradurre nel linguaggio visivo delle immagini l'«invenzione» del consigliere, vale a dire occuparsi dell'«artificio». Traggo questo termine dalla lettera di Annibal Caro a Taddeo Zuccari, in cui esso compare in significativo parallelismo accanto alla parola «invenzione». Nello specificare che la sua lettera si limiterà a dettare il programma iconografico della Camera della volta piatta del Palazzo di Caprarola, ovvero dell'ambiente destinato a camera da letto del cardinal Farnese, Annibale infatti spiega a Taddeo che tale importante funzione implica che nella stanza «vi si debbano fare cose convenienti al luogo e fuor dell'ordinario, sì quanto all'invenzione, come quanto all'artificio». E dal contesto appare chiara la divisione dei compiti: della «convenienza» e della «straordinarietà» della prima si occuperà lui stesso, mentre Taddeo dovrà far sì che anche l'«artificio» sia «conveniente» e «fuor dell'ordinario» (due criteri su cui torneremo più avanti, perché ac-

quistano un rilievo molto specifico, specie nell'età della Maniera).

3. UNA TRIADE A GEOMETRIA VARIABILE

Com'è stato giustamente osservato, spesso la triade committente-consigliere-artista si arricchisce di altre figure, che fungono da intermediarie tra l'uno e l'altro ruolo: sovrintendenti, provveditori, oppure – come nel caso del ciclo più complesso da me studiato, quello della Galleria delle Carte geografiche nei Palazzi Vaticani –, artisti come il *pictor papalis* Girolamo Muziano, che si limita ad ideare lo «spartimento» della volta della Galleria d'intesa con chi ha fornito l'«invenzione», per poi demandare al suo principale collaboratore, Cesare Nebbia, l'esecuzione in prima persona delle principali scene e a sovrintendere alla folta *équipe* di collaboratori, fornendo loro i disegni per le altre scene da eseguire.

Ma l'eventuale presenza di questa o di altre figure di mediazione (o di supervisione) non altera in modo sostanziale il quadro fin qui tracciato. Più importante, se mai, è sottolineare che a volte la triade non si presenta effettivamente come tale. Se infatti è pacifico che dietro ad ogni ciclo figurativo ci sono sempre uno o più committenti ed uno (o più) artisti, non è ugualmente vero che ci debbano essere anche uno o più consiglieri iconografici. Ciò accade soprattutto nel caso di quei cicli decorativi più scontati ed usuali, che sono composti da una serie «canonica» di storie o figure entrata a far parte del sedimentato repertorio dalla tradizione figurativa. È ovvio che per questo genere di realizzazioni si poteva fare tranquillamente a meno di rivolgersi ad un consulente iconografico. Ma a ben riflettere, in questi casi l'assenza di un iconografo non implica che sia stata abolita la specifica funzione di chi appronta l'«invenzione», ma semplicemente che tale funzione è già stata esercitata a monte, in un passato più o meno remoto.

Piuttosto che rinunciare alla formula triadica, preferisco pertanto indicarla come utile ad abbracciare la generalità dei casi, salvo precisare che essa non riguarda tanto le persone fisiche del committente, del consulente e dell'artista, quanto le tre distinte funzioni corrispondenti a tali ruoli, e che va intesa non come uno schema fisso, ma «a geometria variabile». Variabile nel numero, nel senso che a volte vengono a mancare una, e in casi eccezionali, addirittura due delle tre parti in causa. Ma variabile talvolta anche nei compiti svolti da ciascuna delle componenti, perché il rapporto tra esse non è statico, ma dinamico, ed è sottoposto alle più diverse sollecitazioni e interazioni. Le funzioni del committente, del consigliere e dell'artista non sono infatti separate in altrettanti compartimenti stagni, ma di norma si svolgono attraverso un dialogo, più o meno intenso, che anche quando non è fonte di tensioni e di conflitti (e spesso lo era), può dare adito a sconfinamenti di competen-

ze e a reciproche ingerenze (non necessariamente sgradite).

Cerco di spiegarmi con qualche esempio. Abbiamo già visto come spesso si potesse fare a meno del consigliere iconografico, in quanto ci si riferiva ad un «programma» già elaborato precedentemente ed entrato nel repertorio figurativo. Più raro, ma non insolito, è il caso in cui l'artista assume in proprio anche la funzione del suggeritore iconografico. Basti pensare a Michelangelo e ai suoi celeberrimi *presentation drawings*: gli elaborati disegni da lui donati a Tommaso de' Cavalieri o ad altri personaggi che facevano parte della cerchia più intima dell'artista. In queste specifiche circostanze Michelangelo ha, per così dire, impersonato tutte e tre le parti in commedia: quella del committente, quella di chi ha stabilito l'«invenzione» iconografica e quella dell'esecutore materiale dell'opera.

Ma poiché l'esempio in questione non riguarda un ciclo, bensì una singola *historia*, sia pure densa di significati, lo sostituirò con l'altro, assai più calzante, delle «case di artista». Si pensi, ad esempio, a quelle di Vasari (ad Arezzo e a Firenze) o a quelle di Federico Zuccari (a Firenze e a Roma). In tutti questi casi la decorazione consiste in una pluralità di cicli figurativi, che hanno senz'altro richiesto un programma iconografico d'insieme e singoli piani particolareggiati, stanza per stanza. Tanto Vasari quanto Zuccari hanno cumulato le due funzioni, quella di committente e quella di esecutore materiale delle decorazioni (sia pure aiutati da uno stuolo di allievi e di collaboratori). Quanto all'«invenzione» iconografica, erano entrambi artisti assai colti e dunque in grado di approntare autonomamente un articolato programma iconografico, capace di tradurre ogni sfumatura delle proprie «intenzioni» di committenti, ma non disdegnarono di consigliarsi con amici eruditi ancor più esperti di loro. Ciò vale, ad esempio, per la casa fiorentina di Vasari, al cui programma iconografico contribuì proprio don Vincenzo Borghini, fornendo specifiche e dettagliate «invenzioni». Ne consegue che, in questo specifico caso (e con ogni probabilità anche negli altri sopra citati), l'artista ha ricoperto tutti e tre i ruoli, ma sia per il programma che per l'esecuzione dell'«artificio» si è avvalso di collaborazioni, garantendosi in esclusiva la sola funzione chiave del committente, con la sua prerogativa di poter dire l'ultima e insindacabile parola su ogni scelta e decisione da prendere.

Quanto alle tensioni tra consulenti e artisti, causate da reciproche ingerenze e sconfinamenti di competenze cui accennavo in precedenza, esse trovano un'esemplificazione particolarmente illuminante proprio nei rapporti non idilliaci intercorsi tra Annibal Caro e Taddeo Zuccari a proposito delle decorazioni delle stanze del Palazzo di Caprarola, di cui mi accingo a trattare.

4. LA STANZA DEL SONNO (O DELL'AURORA) A CAPRAROLA

«I soggetti che il Cardinale mi ha comandato che io vi dia per le pitture del palazzo di Caprarola non basta che vi si dichino a parole, perché, oltre all'«invenzione», vi si ricerca la disposizione, l'attitudini, i colori e altre avvertenze assai, secondo le descrizioni che io truovo delle cose che mi ci paiono al proposito. Per che distenderò in carta tutto che sopra ciò mi occorre più brevemente e più distintamente ch'io potrò. E prima, quanto alla camera della volta piatta (che d'altro per ora non mi ha dato carico) mi pare che essendo destinata per il letto della propria persona di Sua Signoria illustrissima, vi si debbano fare cose convenienti al luogo e fuor dell'ordinario, sì quanto all'«invenzione», come quanto all'«artificio». Ma per dir prima il mio concetto in universale vorrei che si facesse una Notte; perché, oltre che sarebbe appropriata al dormire, sarebbe cosa non molto divulgata, e sarebbe diversa dall'altre stanze e darebbe occasione a voi di far cose belle e rare dell'arte vostra, perché i gran lumi e le grand'ombre che ci vanno, soglion dare assai di vaghezza e di rilievo alle figure. E mi piacerebbe che il tempo di questa Notte fosse in su l'alba, perché le cose che vi si rappresenteranno siano verisimilmente visibili. E per venire ai particolari e alla disposizione d'essi, è necessario che c'intendiamo prima del sito e del ripartimento della camera».

Riportata per intero da Vasari, questa lettera di Annibal Caro a Taddeo Zuccari, di cui ho qui trascritto l'*incipit*, è già stata attentamente analizzata e commentata da tanti studiosi, a cominciare da Seznec. Ma a costo di esser tacciato di scarsa originalità, è da questo testo che intendo ripartire anch'io, perché è raro trovare un documento più denso ed illuminante circa i rapporti tra consiglieri iconografici ed artisti⁸. Tanto più che la dettagliatissima «istruzione» in esso contenuta può essere confrontata con quanto effettivamente l'artista eseguì nel soffitto della Stanza del Sonno a Caprarola (fig. 1). Occorre, però, fare una premessa: Caro non solo svolse in modo molto intenso e continuativo quell'attività di consigliere iconografico che per molti altri suoi colleghi letterati poteva configurarsi come un'occupazione quanto mai occasionale, se non addirittura inesistente, ma vi si applicò con una tale meticolosità ed una così spiccata tendenza ad invadere il territorio proprio dell'artista da costituire un caso un po' particolare. Non un'eccezione, perché sono convinto che parecchi altri ideatori di programmi iconografici si comportassero più o meno allo stesso modo, ma comunque tale da risultare per noi, da una parte prezioso, perché le modalità con cui egli esplicava questo suo ruolo ci aiutano a mettere a fuoco tutto il vasto ventaglio di problematiche e di potenziali implicazioni del rapporto committente-consulente-artista, ma dall'altra forse poco

adatto ad accertare quale veramente fosse la prassi più usuale in questo genere di rapporti.

Ma veniamo all'*incipit* della lettera: Caro non si limita a fornire l'«invenzione» in senso stretto (che a sua volta consta, com'egli stesso spiega, di un «concetto in universale», articolato in una quantità di «particolari»), né si accontenta di aggiungervi la «disposizione» di ogni singolo particolare, ma entra nel merito delle «attitudini» di ogni figura, dei «colori» e di mille altre «avvertenze», spingendosi a definire praticamente ogni dettaglio ed attributo. Per la verità, talvolta all'artista è concessa la facoltà di assumere in proprio qualche decisione di carattere iconografico, ma solo al riguardo di dettagli molto marginali e su cui esistono due o anche più alternative, accreditate da fonti letterarie o da tradizioni iconografiche contrastanti. Alternative che Caro comunque enumera ed illustra con dovizia di precisazioni, salvo poi concludere con formule quali «pigliate voi, qual meglio vi torna» o «fatelo come vi pare» (ad es.: quando concede a Taddeo di scegliere tra varie possibilità nel rappresentare le vesti della Luna e di raffigurarla mentre impugna con la destra un arco che il pittore potrà scegliere se fingere d'oro oppure di corno)⁹.

Fin qui, tuttavia, non possiamo parlare di vere e proprie ingerenze o invasioni di campo, perché con questo genere di istruzioni Caro non fa che espletare – sia pure in modo particolarmente estensivo e meticoloso – quelli che sono i compiti più tipici di un qualsiasi consulente iconografico. Già più delicata è invece la questione posta dalle sue indicazioni nel merito dei lumi e dei partiti chiaroscurali da privilegiare, poiché è evidente che attraverso di esse egli si addentra in un territorio che l'artista potrebbe considerare di propria esclusiva pertinenza. È pertanto significativo che Caro si preoccupi di giustificare tali ingerenze con inconfutabili argomenti di appropriatezza iconografica e accompagnandole con opportune lusinghe all'indirizzo del pittore («darebbe occasione a voi di far cose belle e rare dell'arte vostra, perché i gran lumi e le grand'ombre che ci vanno, soglion dare assai di vaghezza e di rilievo alle figure»).

Vedremo, comunque, che questi non sono i soli, e forse neppure i più invasivi tra gli sconfinamenti di Caro nel campo dell'«artificio», ma prima converrà sottolineare come egli, in questo *incipit*, dichiara ripetutamente quali siano i tre criteri-chiave cui si è attenuto nell'escogitare la propria «invenzione», principi che possiamo senz'altro considerare come la piattaforma comune su cui basava il proprio operato qualsiasi altro consulente iconografico dell'epoca: il «principio della convenienza», (nel senso che questa parola assume nel lessico storico-artistico cinquecentesco, e dunque di adeguatezza, di appropriatezza al luogo e al contesto), il «principio della *varietas*», e quello «della ricerca dell'insolito», di ciò che è «fuori dal modo ordinario».

Anche Vincenzo Borghini, nella citata lettera a Cosimo del maggio 1565, insiste non a caso su questi tre criteri di base. A proposito della «convenienza», egli premette una casistica delle diverse tipologie di apparato trionfale («entrata di principi padroni della città»; «entrata di principi stranieri in visita alla città» ed infine le «nozze principesche», che è poi il caso specifico per cui gli è stata richiesta la consulenza da parte di Cosimo, cerimonia che, comportando il matrimonio tra l'erede al trono locale ed una principessa straniera, si configura come un perfetto *mix* dei due generi precedenti), per poi specificare quali «invenzioni» «convengano» rispettivamente a ciascuna delle tre tipologie (in sintesi: «segni di subiezione» per la prima, «atti di cortesia e di celebrazione» per la seconda, e manifestazioni di «allegrezza pubblica» per la terza). In questo genere di allestimenti festivi, il criterio della *varietas* era invece già di per sé assicurato dalla tradizionale molteplicità di archi trionfali e di altri apparati effimeri che venivano predisposti per l'occasione, ma è significativo che Borghini si premuri di sottolineare la necessità di evitare qualsiasi tediosa ripetizione, cosa che puntualmente avvenne anche sul piano architettonico con una netta differenziazione di ciascun arco dagli altri. Quanto alla ricerca di ciò che è «fuori dall'ordinario», Borghini l'affida soprattutto ad una generosa distribuzione di motti e di imprese nelle «invenzioni» di ogni singolo arco ed apparato, allo specifico scopo di aggiungervi un supplemento di «grazia, ornamento e gentilezza ingegnosa».

Spesso certa disinvoltà e un po' astratta pratica iconologica odierna trascura questo basilare criterio di «convenienza al luogo», cui i consiglieri iconografici, di norma, si attenevano. Tenere nel debito conto che esiste sempre una relazione, più o meno stretta, tra la decorazione di un determinato ambiente e la funzione cui esso era destinato può invece offrirci utilissime chiavi di decifrazione, delle «intenzioni» come delle «invenzioni». Il che vale ovviamente anche per il procedimento inverso, nel senso che il carattere e il messaggio di un determinato programma iconografico ci possono rivelare quale fosse la funzione dell'ambiente cui esso era destinato (nel caso specifico della Stanza del Sonno di Caprarola, il principio è esteso da Caro fino al punto da determinare quale sia la specifica parete su cui deve essere posto il letto del cardinale e in quale direzione esso debba essere orientato, in modo da poter organizzare di conseguenza l'«invenzione» della volta inserendo, in corrispondenza di quella parete, figurazioni allegoriche ad essa specificamente «convenienti»)¹⁰.

Quanto al «principio della ricerca dell'insolito», va detto che esso è uno dei criteri che si affermano in modo particolare nell'età della Maniera, tanto da costituire un implicito presupposto di innumerevoli «invenzioni» di quel periodo e da ricorrere frequentemente anche nelle dichiarazioni d'intenti di artisti,



1. T. Zuccari, *Stanza del Sonno*, volta, Caprarola, Palazzo Farnese

consiglieri e committenti. Valga per tutte, accanto alle testimonianze già citate di Caro e Borghini, la lettera in cui il pittore Francesco Salviati chiede ad un suo amico erudito, il domenicano Remigio Fiorentino, di inventargli una *Fortuna* che assecondasse il proprio desiderio di «uscir dal modo ordinario [...] per far cosa ch'avesse del nuovo»¹¹.

Le minuziose istruzioni su ogni singolo dettaglio della decorazione della Stanza del Sonno che Caro fa seguire all'*incipit* della sua lettera a Taddeo ci offrono la rara possibilità di gettare uno sguardo nel laboratorio mentale di un «inventore» di programmi decorativi del pieno Cinquecento e di individuare quali fossero i principali criteri aggregativi e distributivi utilizzati dai consiglieri iconografici in quella loro attività che si presentava, innanzi tutto, come un ramo specialistico del grande albero della retorica ed una forma erudita e assai sofisticata di *ars combinatoria*.

Riducendo all'osso un programma che invece, come abbiamo detto, è sovraccarico di prescrizioni molto particolareggiate, l'istruzione di Caro può es-

sere così sintetizzata. La parte centrale della volta era compartita in modo da ricavarvi un grande ovato illusivamente sfondato a mostrare un cielo, che avrebbe dovuto presentarsi in parte illuminato e in parte oscuro, per alludere al passaggio dalla notte al giorno. In questa porzione ellittica di cielo comparivano cinque grandi figure allegoriche, due – l'*Aurora* e la *Notte* – si fronteggiavano alle opposte estremità dell'asse maggiore, e le altre due – la *Luna* e *Mercurio* – a quelle dell'asse minore; al centro il *Crepuscolo*, cui era assegnata quella posizione in quanto «mezzano tra l'*Aurora* e la *Notte*». L'*Aurora* doveva essere rappresentata frontalmente e nell'atto di emergere con il suo carro «da una marina tranquilla», mentre all'estremità opposta la *Notte* avrebbe dovuto essere figurata di spalle (Taddeo, però, non si atterrà a questa prescrizione), mostrando di immergersi con il suo carro in un mare «nubiloso e fosco». Anche la *Luna* doveva troneggiare su un carro (tra le varie alternative offerte, Taddeo lo rappresenterà trainato da due giovenchi dai corni piccoli). Quanto a *Mercurio*, Caro prescrive che sia raffigurato in modo che «mostri

2. T. Zuccari, *Stanza del Sonno*, volta, Caprarola, Palazzo Farnese (elaborazione grafica di M. L. Gualandi)



di calarsi dal cielo per infonder sonno; e che, rivolto verso la parte del letto, paia di voler toccare il padiglione con la verga». Nei quattro peducci (o pennacchi) dovevano figurare, rispettivamente, «il Sonno», «Brinto Dea de' vaticini, ed interpretante de' sogni», «Arpocrate, Dio del Silenzio» e «Angerona, Dea della Segretezza». Lo specifico angolo della volta in cui sono rispettivamente dislocate queste quattro figure, che Taddeo ha dipinto entro tondi ricavati nei pennacchi, non è stato scelto a caso. Caro ha infatti predisposto in modo da sistemare ciascuna figura nell'angolo più vicino alle allegorie dell'ovato ad essa più strettamente pertinenti e, al tempo stesso, ha curato che tale dislocazione si adattasse ai percorsi e alla distribuzione delle funzioni all'interno della stanza: ad esempio, il Sonno è opportunamente sistemato nel peduccio «che è sopra il letto», Arpocrate intima il silenzio «perché rappresentandosi nella prima vista a quelli che entrano dalla porta, che viene dal camerone dipinto, avvertirà gl'intranti che non facciano strepito», mentre Angerona «per venire di dentro alla porta dell'entrata medesima, ammonirà quelli

che escono di camera a tener segreto tutto quello che hanno inteso o veduto, come si conviene servendo a signori».

Se la calcolata disposizione delle figurazioni nei peducci ci ammonisce che spesso il «principio di convenienza» era inteso non solo come generica convenienza al luogo e alla funzione cui era adibito l'ambiente da decorare, ma anche come rispondenza specifica alla distribuzione degli arredi, delle entrate e delle uscite, ovvero alle percorrenze interne e all'uso concreto di quel determinato spazio, la disposizione delle cinque figure allegoriche nell'ovato ci suggerisce alcuni dei criteri base dell'*ars combinatoria* dell'inventore: il «principio di centralità» (come criterio intuitivo che indica l'importanza dell'immagine che viene presentata in posizione centrale, oppure, come in questo specifico caso, il suo carattere intermedio rispetto alle figure o alle storie che la fiancheggiano) e il «principio di corrispondenza simmetrica». Quest'ultimo si manifesta ogni qual volta ci troviamo di fronte a due (o più) figure o scene figurate distribuite secondo un principio di simmetria bila-

terale. In parecchi casi tale corrispondenza simmetrica non è casuale, ma esprime una correlazione che può essere di carattere analogico, tipologico (nel senso che tale termine significa nella dottrina teologica: ad es.: Isacco e Cristo, in cui il primo è *typus*, ovvero prefigurazione del secondo), oppure antitetico (ad es.: una virtù come l'Umiltà simmetricamente contrapposta ad un vizio come la Superbia).

Volendo provare ad enumerare i principali criteri usati in età rinascimentale per articolare un programma iconografico, aggiungerei a quelli già indicati altri due, che designerò per comodità «principio di adiacenza» e «principio tipologico». Il primo è molto semplice: spesso il significato di una storia o di una figura allegorica si articola in sottosistemi messi in relazione tra loro da un rapporto spaziale di vicinanza. Nel caso specifico della Stanza del Sonno, le istruzioni di Caro prevedono per le lunette di ciascuna delle quattro pareti specifiche figurazioni allegoriche in stretta relazione con la corrispondente allegoria posta nell'ovato (per intendersi: una lunetta con figure pertinenti alla *Notte*, una con figure pertinenti a *Mercurio*, una all'*Aurora* ed una alla *Luna*), secondo un criterio spaziale che si percepisce in modo immediato attraverso questa elaborazione grafica dell'immagine della volta (fig. 2).

Il «principio tipologico» si realizza invece nella grande varietà di «spartimenti» in cui spesso una decorazione rinascimentale risulta suddivisa, formando una complessa trama di cicli e sottocicli, ripartiti da cornici ornamentali in stucco o ad affresco, che delimitano campi di forma e dimensioni le più diverse (tondi, quadrati, rettangoli, ottagoni, losanghe, etc.). A ciascuna tipologia di «spartimento» corrisponde, in genere, un sottociclo che possiede una propria omogeneità interna, più o meno strettamente correlata con quella degli altri. Tale omogeneità, oltre che dalla particolare forma e dimensione di ciascun campo figurato è spesso segnalata anche dalla specifica tipologia di immagini che compaiono in ciascun sottoinsieme (figure singole, storie figurate, animali, imprese, emblemi etc.) e/o dalle tecniche e dalle modalità espressive in esso utilizzate (stucco, affresco, finto arazzo, «quadro riportato», figurazioni policrome o monocrome, cammei, grottesche etc.). Va da sé che se questa è la logica in base alla quale l'«inventore» di un programma iconografico articolava il «concetto universale» della sua «invenzione», sarà meno difficile per noi moderni esegeti trarne una guida per la sua corretta ricezione. In altri termini, disponendo di una segnaletica decodificabile in maniera pressoché intuitiva e di un filo d'Arianna costituito da quei cinque o sei criteri-guida che abbiamo individuato (e da altri che proveremo in seguito ad indicare), saremo in grado di rimuovere parecchi di quegli ostacoli che Gombrich vedeva frapporsi ai tentativi di «retroversione dall'immagine al programma»¹², e potremo pertanto avventurarci nel labirinto dell'interpretazione con

qualche speranza di non perderci e rimanervi intrappolati.

Nella sua foga prescrittiva, la lettera di Caro a Taddeo non manca di prevedere anche un congruo numero di «grottesche o istoriette di figure piccole», da inserire a mo' di fregio negli interstizi di risulta della decorazione; tutte immagini che obbediscono anch'esse al «principio di adiacenza», come Caro si affrettava a precisare («la materia vorrei che fosse conforme ai soggetti già dati di sopra, e di mano in mano ai più vicini»). E dunque egli suggerisce di destinare agli spazi limitrofi all'*Aurora* immagini di artefici, operai, letterati allo studio, cacciatori e di tutti coloro che si svegliano presto e cominciano ad operare fin dal primo mattino (oppure di uccelli, galli che annunciano il giorno etc, nel caso che Taddeo preferisca le grottesche alle «storiette»); e ancora: immagini di adulteri, spie e scalatori di finestre, oppure di istrici, ricci, tassi etc. per gli spazi adiacenti alla *Notte*, e continua imperterrita sciorinando un catalogo ricco di una scintillante varietà di «invenzioni», spesso curiose e inconsuete, fino alla frase finale, che alla luce dell'imponente esibizione inventiva che la precede ci appare, tutto sommato, più impudente che realmente concessiva nei confronti dell'artista: «Ma per non esser cose che abbino bisogno di essere descritte, lasso che voi ve l'imaginiate a vostro modo, sapendo che i pittori sono per lor natura ricchi e graziosi in trovare di queste bizzarrie». Dal canto suo, Taddeo si «vendicherà» di questa plateale invasione di campo, ignorando del tutto questa parte dell'«invenzione», talché non vi è traccia né di grottesche né di «istoriette di figure piccole» nella decorazione realizzata.

5. CONCERTAZIONE O SCONTRO DI COMPETENZE? IL TERRENO INCERTO E DISPUTATO DELLA *DISPOSITIO*

Ma quelle riguardanti le grottesche non sono né le prime, né le principali ingerenze di Annibal Caro nel territorio che l'artista tendeva a sentire come proprio. Proprio all'inizio della lettera, ad esempio, l'erudito entra pesantemente nel merito delle finzioni prospettiche da adottare. Ed è significativo, a questo proposito, che egli si preoccupi di ricordare in un inciso di aver già acquisito in proposito il consenso del committente («Primieramente lo sfondato della volta, o veramente l'ovato – secondo che il cardinale ha ben considerato – si fingerà che sia tutto cielo»), così come, per converso, è significativo che si affretti a concedere all'artista di scegliere «qualche bell'ordine di architettura a vostro modo», che raccordi illusivamente l'ovale «sfondato» all'architettura reale. Altrettanto se non più invasive sono le prescrizioni di Caro circa la forma e la tipologia dei diversi «spartimenti» (peducci, lunette e loro suddivisioni interne), o quelle che indicano la grandezza relativa delle figure e dei gruppi da collocare in ciascuno di essi. Sono tutte prescrizioni,

3. T. e F. Zuccari, *Stanza della Solitudine*, volta, Caprarola, Palazzo Farnese



queste, che appartengono alla sfera della cosiddetta *dispositio*, un termine preso in prestito dal lessico squisitamente letterario della retorica, ma che nel momento stesso in cui si applica al campo delle arti figurative soffre in radice di un'ambiguità che è tutta interna alla seminale distinzione lessinghiana della letteratura come «arte del tempo», contrapposta alla pittura e alla scultura come «arti dello spazio». In altre parole, la «disposizione» è il luogo in cui i concetti verbali del consigliere iconografico si traducono in concetti spaziali, collidendo oggettivamente con il campo d'azione proprio dell'artista.

Lo scontro di competenze che ne consegue quasi ineluttabilmente percorre sotto traccia la vicenda progettuale della Stanza del Sonno, riaffiorando però in modo quanto mai esplicito nel passaggio dal progetto alla realizzazione. Come infatti ha sottolineato Vasari a conclusione della sua citazione integrale della lettera del 1562, «ancora che tutte queste belle invenzioni del Caro fossero capricciose, ingegnose e lodevoli molto; non poté nondimeno Taddeo mettere in opera se non quelle di che il luogo fu

capace; che furono la maggior parte». Ma Vasari, a ben vedere, è stato fin troppo diplomatico: in realtà, come ha giustamente osservato la Saporì¹³, Taddeo si è limitato a tradurre in immagine il nocciolo di gran parte delle prescrizioni iconografiche di Caro, ma le ha semplificate non poco per adeguarle allo spazio a disposizione, e soprattutto ha sistematicamente scartato tutte quelle indicazioni di carattere atmosferico e luministico, che evidentemente erano del tutto estranee al suo linguaggio figurativo.

Non è improbabile che su questioni quali il disegno dei vari «spartimenti», il consulente e Taddeo avessero concertato preventivamente le soluzioni da adottare (qua e là, nella lettera, sembra affiorare qualche accenno indiretto a tale concertazione). Ma che la materia fosse quanto mai controversa e si prestasse a fraintendimenti e spiacevoli scontri di competenze ce lo conferma Vincenzo Borghini nella sua già citata lettera sull'apparato per le nozze di Francesco I de' Medici. Egli infatti dichiara che nel determinare un programma adatto ai singoli archi posticci «è cosa difficile potersi stabilire interamen-

4. Beato Angelico, La ruota mistica dell'Armadio degli Argenti, Firenze, Museo di San Marco



te una di queste invenzioni finchè non è risoluto la forma dell'arco» (ammettendo implicitamente che determinare tale forma fosse competenza dell'artista), per poi concludere che, mancando una concertazione preventiva, «talvolta è necessario accomodare l'invenzione all'arco, talvolta bisogna accomodare la forma dell'arco all'invenzione».

Troviamo lo stesso termine «accomodare», applicato al tema della *dispositio* degli «spartimenti» di una volta, in un'altra importante lettera di Annibal Caro di tre anni dopo, relativa ad un secondo ambiente di Caprarola, lo studio del cardinal Farnese, ovvero la Stanza della Solitudine. Anche in questo caso Caro elabora un programma iconografico che viene tradotto in pittura da Taddeo Zuccari (coadiuvato dal fratello Federico) e che è tutto imperniato sul tema «conveniente» della solitudine (fig. 3). Nel declinarlo egli ricorre a quello che abbiamo chiamato il «principio di corrispondenza simmetrica», utilizzando i due riquadri maggiori che sono al centro della volta per illustrare «la materia della solitudine in Universale» attraverso due esempi contrapposti: da una parte «la principale e più lodata specie di solitudine, che è quella della nostra religione», dall'altra la solitudine praticata «dai Gentili». Nella prima si vedono Cristo, gli apostoli ed alcuni santi che «sono usciti dalla solitudine per ammaestrare i popoli», mentre nell'altra alcuni noti filosofi antichi che hanno scelto la solitudine compio-

no un percorso inverso, perché non escono dai loro romitaggi per accostarsi alla gente, ma al contrario, abbandonano il mondo abitato per ritirarsi in luoghi deserti.

Per svolgere ulteriormente il concetto, Caro questa volta ha fatto ricorso all'ausilio di un altro erudito, Onofrio Panvinio¹⁴, il cui specifico apporto si manifesta soprattutto nei quattro grandi spazi triangolari scompartiti agli angoli della volta, in cui compaiono esotici e favolosi esempi di genti che hanno praticato il romitaggio: nel primo i Gimnosofisti indiani, nel secondo gli Iperborei settentrionali, nel terzo i Druidi e nel quarto la setta giudaica degli Esseni. Vi è poi una gran varietà di altri comparti di dimensioni e forme diverse: alcuni possono contenere una figura in piedi, altri solo una figura in posizione giacente, altri ancora solo un animaletto simbolico. Caro, naturalmente, ha una soluzione per tutti, collocando nei primi le immagini di grandi solitari di tutte le epoche, da Diocleziano a papa Celestino e a Carlo V, nei secondi gli autori che hanno parlato della solitudine (Aristotele, Catone) e nei più piccoli gli animali che simboleggiano la vita solitaria e l'elevazione dei pensieri che ne scaturisce. In quest'ultimo sottociclo si affaccia di nuovo il «principio di corrispondenza simmetrica»: «E prima porrei gli quattro principali negli quattro cantoni (Pegaso, Grifo, Elefante, Aquila che rapisce Ganimede) essendo che tutti questi sieno significativi d'elevazion

di mente e di contemplazione. Negli due quadretti, poiché sono dalle teste, l'uno a rinvio dell'altro, nell'un farei l'aquila solo, affissa al sole, che significa in cotal guisa speculazione, e per se stessa è animal solitario [...]. Nell'altro porrei la fenice, pur volta al sole, che significherà l'altezza e rarezza de' concetti, ed anco la solitudine per esser unica».

Si ripete anche in questa seconda lettera, che però non è indirizzata direttamente a Taddeo Zuccari ma ad Onofrio Panvinio, il tentativo di introdurre qualche ulteriore ornamento sotto forma di grottesca: «Restano gli ornamenti, e questi si lasciano all'invenzion del pittore. Pure è ben d' ammonirlo, se gli paresse d'accomodarvi in alcuni luoghi, come per grottesche, istrumenti da solitari e studiosi; come sfere, astrolabi, armille, quadranti, septe, squadre, livelle, busole, lauri, mirti, ellere, tane, cappellette, romitori e simili novelle». Anche questa volta, comunque, Taddeo si guarderà bene dal raccogliere il suggerimento, ancorché fatto precedere da quella concessione («si lasciano all'invenzion del pittore»), che è

prontamente contraddetta dall'esuberante catalogo di «istrumenti da solitari e studiosi» sciorinato da Caro.

Diversamente da quanto era accaduto con la Stanza del Sonno, Taddeo in questa Stanza della Solitudine non si è però limitato a semplificare, tagliare o scartare le prescrizioni del consigliere in fase di realizzazione dell'opera. Ammaestrato dalla precedente esperienza, si è infatti premunito dalle invasioni di campo con la mossa preventiva di presentare un già compiuto progetto di «spartimento» della volta. Forse lo ha addirittura realizzato preventivamente, mettendo in opera le cornici a stucco ed affresco di ogni sottociclo, facendo così trovare i consiglieri iconografici davanti al fatto compiuto: «prendere o lasciare». Ad informarci con una sorta di rassegnata irritazione di questa mossa preventiva è proprio l'*incipit* rivelatore di questa lettera indirizzata da Caro a Panvinio: «L'invenzioni per dipingere lo studio di mons. Illustriss. Farnese è necessario che siano applicate alla disposizion del pittore, o la disposizion sua all'in-

5. Rota in medio rotae, Ms., Venezia, Biblioteca Marciana, folio 1v





6. Melozzo da Forlì, Sagrestia di San Marco, volta, Loreto, Santa Casa

venzion vostra; e poiché si vede ch'egli non s'è voluto accomodar a voi, bisogna per forza che noi ci accomodiamo a lui, per non far disordine e confusione».

6. DIAGRAMMI DELLA MEMORIA

Commentando il programma iconografico di celebrazione di Paolo III Farnese, predisposto da Paolo Giovio per gli affreschi vasariani della Sala dei Cento giorni, nel palazzo romano della Cancelleria, Julian Kliemann ha posto con chiarezza un tema che a mio parere merita di essere ulteriormente sviluppato. Dopo aver sottolineato che la struttura dell'«invenzione» di Giovio è basata sui paradigmi retorici dell'encomio, Kliemann aggiunge: «È fuor di dubbio che le pitture della Cancelleria si rivolgono a un pubblico colto. Un tale pubblico era senz'altro in grado di riconoscere la struttura retorica degli affreschi – anzi il fatto che gli affreschi fossero strutturati secondo i canoni della retorica ne assicurava la comprensibilità. Ma non solo la forma, anche il contenuto degli affreschi è retorico, poiché i loro temi sono tutt'altro che originali. Essi illustrano un ristretto numero di *topoi* che appartengono al concetto di papa ideale e che ricorrono spesso, ad esempio, nelle orazioni funebri dei pontefici [...]. Possiamo inter-

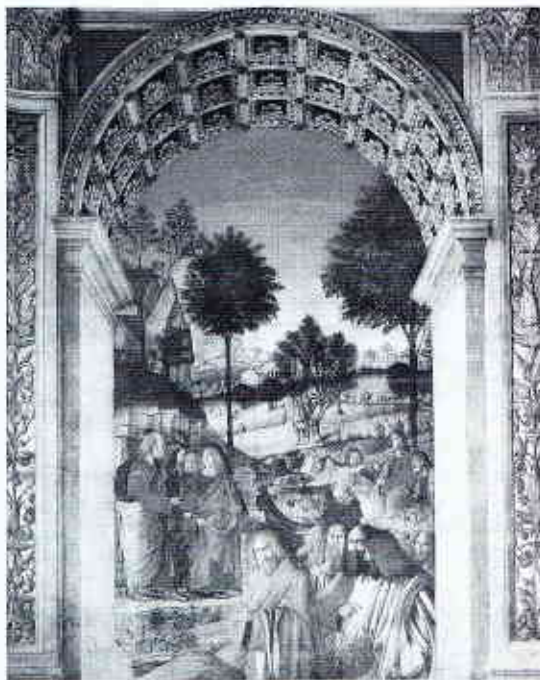
pretare gli affreschi in una cornice retorica non solo perché rammentano noti *topoi*, ma anche perché la loro stessa disposizione può essere collegata a un procedimento retorico noto come *ars memoriae*. La più chiara descrizione di questo sistema mnemotecnico è quella dell'antico autore della *Rhetorica ad Herennium*, il quale ci spiega come i soggetti di cui s'intende parlare vanno collocati in un edificio immaginario con nicchie, angoli, colonne, etc. donde possono essere richiamati. Tali sistemi erano ben noti a un conoscitore della letteratura classica come Giovio. Nel suo già menzionato *Dialogus* egli accenna all'utilità di quest'arte per memorizzare il contenuto di un'orazione. Altro indizio della consuetudine del leggere anche reali opere d'arte come mezzi mnemotecnici si trova nell'*Arte oratoria* di Francesco Sansovino pubblicata nel 1546 – cioè proprio nell'anno della Cancelleria – in cui l'autore nomina la Loggetta di suo padre Jacopo come esempio di memoria artificiale. È perciò storicamente giustificabile considerare gli affreschi della Cancelleria un teatro della memoria, cioè un apparato mnemotecnico in cui i luoghi (*loci*) sono già occupati da immagini idonee a fornire gli argomenti per un encomio di Paolo III»¹⁵.

Forzando gli intendimenti di Kliemann, poco in-

cline a formulare schemi di carattere generale, io ritengo che le sue preziose considerazioni sugli affreschi della Cancelleria o sulle sculture della Loggetta del Sansovino come «teatri della memoria» possano essere generalizzate ed estese alle più diverse tipologie di ciclo rinascimentale. Ogni ciclo, in realtà, è di fatto un «teatro della memoria», in quanto ogni iconografo dell'epoca ricorreva per l'*inventio* e la *dispositio* dei programmi figurativi ai principi guida dell'*ars rhetorica* e dell'*ars memoriae*, ad essa strettamente connessa. In base a criteri quali il «principio della convenienza» e il «principio dell'intersezione» (cfr. nota 10) venivano selezionati i soggetti, che poi, spesso articolati in tanti sottocicli, venivano ordinati seguendo il criterio mnemotecnico delle *imagines agentes*, da distribuire nelle stanze o nelle diverse parti di un edificio (che era la tecnica suggerita dalla retorica classica). O più probabilmente, venivano ordinati e distribuiti nelle diverse caselle di schemi diagrammatici simili a quelli che fin dal Medioevo erano usati da retori e predicatori per condensare e memorizzare in uno o pochi fogli, facili da trasportare e da consultare, un'orazione, una predica e, al limite, l'intera biblioteca dei testi essenziali, ridotti a cataloghi più o meno estesi di concetti, personaggi, situazioni topiche, allegorie, citazioni dai testi, simboli, etc.

Rinviando agli ormai classici studi di Frances Yates e di Lina Bolzoni al riguardo¹⁶, mi limiterò a ricordare che tra i più diffusi diagrammi dell'*ars memoriae* medievale, ma ancora in uso nell'età che ci interessa, figurano schemi quali l'*Albero* (nelle varianti dell'*Albero della Virtù e dei Vizi* o in quelle del *Gesù-vite* e del *Lignum crucis*), la *Cuspide*, la *Ruota* e le diverse tipologie di *Griglie rettangolari*, che funzionano tutti in base alla suddivisione dei concetti in un numero dato di elementi (i Dodici profeti, i Dodici apostoli, i Sette vizi capitali, le Sette virtù cardinali e teologali, i Cinque sensi, le Quattro stagioni, etc.), spesso combinati e correlati tra loro in base a criteri già da noi ripetutamente enunciati come il «principio di centralità», quello di «corrispondenza simmetrica» o, quello, altrettanto comune e intuitivo, che possiamo definire il «principio di progressione narrativa».

Un caso di intreccio tra modalità tipiche dell'*ars memoriae* e cicli pittorici ancor più evidente della Loggetta di Sansovino o degli affreschi nella Sala dei Cento giorni si trova in quel paradigma della *wunderkammer* che è lo Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio. Il programma iconografico escogitato da Vincenzo Borghini per questa claustrofobica stanza delle meraviglie, vero e proprio forziere a scala architettonica nei cui armadietti erano custodite, suddivise per tipologia, squisite e peregrine raccolte di rarità naturali e artificiali, prevede, in sintesi, un'immagine «conveniente» da sistemare su ciascuno sportello degli armadi. In tal modo viene a costituirsi una sorta di catalogo visuale che allude, come nei *loci* mnemonici, al contenuto di ciascun armadietto. Sulla volta, a con-



7. Melozzo da Forlì, L'entrata di Cristo in Gerusalemme, Loreto, Santa Casa, Sagrestia di San Marco

8. Melozzo da Forlì, Il profeta Zaccaria e un angelo, Loreto, Santa Casa, Sagrestia di San Marco, volta



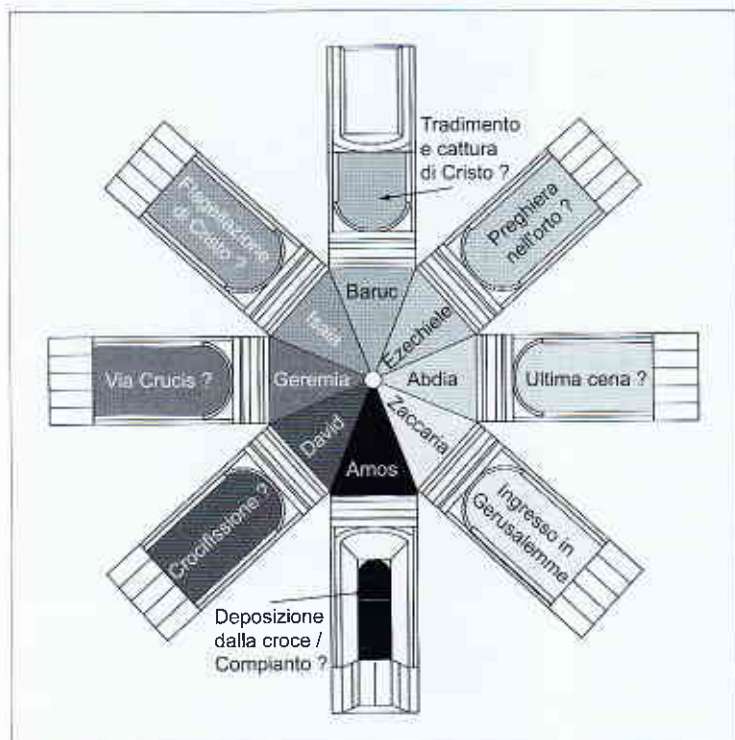
ferire un senso unitario all'intera raccolta e a completare il raffinato gioco di specchi tra immagini, simboli e oggetti reali, compaiono i Quattro Elementi e le loro corrispondenti qualità, che assieme alle statuette in bronzo nelle nicchie tra gli armadi, declinano il tema generale del concorso di Arte e Natura nella formazione delle rarità collezionate nello Studiolo.

7. LO SCHEMA RADIALE DELLA RUOTA

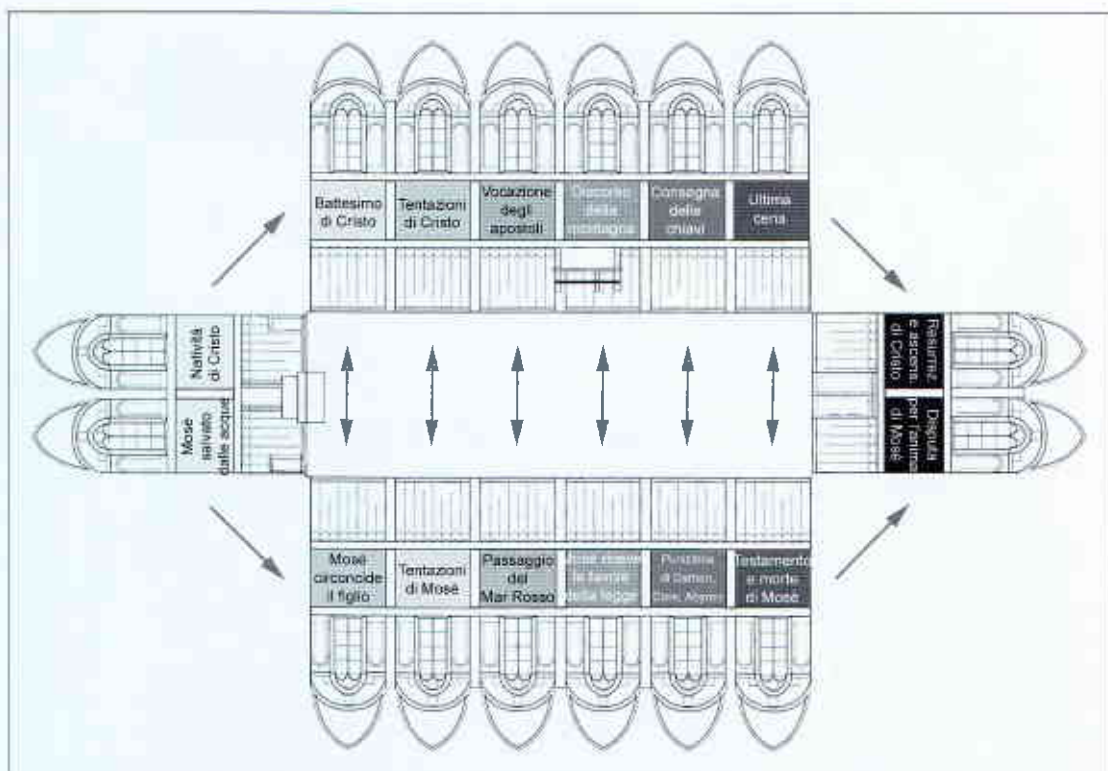
Tutti ricorderanno che Fra Angelico ha inserito una *Ruota mistica* (fig. 4) ed un altro diagramma che arieggia quello del *Lignum crucis*, rispettivamente ad aprire e a chiudere quel singolare ciclo con *Storie della Vergine e di Gesù* tratte dal *Nuovo Testamento*, da lui eseguito verso la metà del Quattrocento sulle ante del cosiddetto Armadio degli argenti, nella chiesa fiorentina della Ss. Annunziata. Grazie a Creighton Gilbert, che di recente ha dedicato all'opera un approfondito studio¹⁷, ora sappiamo che l'Angelico ha strutturato l'intero ciclo basandosi su un manoscritto con illustrazioni a penna conservato alla Biblioteca Marciana (o su un analogo testo illustrato ad esso strettamente connesso), che a sua volta svolge quel concetto base della lettura tipologica derivato dal *Commento* di San Gregorio Magno al passo di Ezechiele (*Omelia* 5), in cui si sostiene che nella «lettera» del *Vecchio Testamento* è nascosto il *Nuovo* sotto forma di allegoria prefiguratrice. La ruota dipinta da

Angelico altro non è che la *Rota in medio rotae* che Ezechiele scrive di aver veduta in sogno, strutturata secondo quanto lascia intendere il commento di Gregorio Magno, e cioè come diagramma figurato che sintetizza il rapporto tipologico tra *Vecchio* e *Nuovo Testamento*: nel cerchio della ruota esterna si legge l'*incipit* del *Vecchio Testamento* (*Genesi* I, 1-5), mentre tra raggio e raggio sono rappresentati i profeti, a cominciare da Mosè, che figura in alto e al centro, fiancheggiato da Davide e Salomone; seguono, sempre seguendo uno schema simmetrico, i quattro profeti maggiori: a sinistra Isaia e Daniele, a destra Ezechiele e Geremia; e poi una selezione dei profeti minori: Michea, Giona, Gioele, Malachia, ugualmente disposti a coppie simmetriche; a chiusura della sequenza troviamo come dodicesimo profeta Esdra, in rappresentanza dei Libri storici della *Bibbia*. Sul cerchio della ruota interna si legge invece l'*incipit* del *Vangelo* secondo Giovanni, mentre tra un raggio e l'altro, sempre cominciando dalla figura in alto al centro e procedendo secondo uno schema di simmetria bilaterale rispetto a questa immagine di partenza, troviamo Giovanni, Matteo, Luca e Marco, ovvero i quattro Evangelisti, alternati con Paolo, Pietro, Giuda e Jacopo, ovvero quattro autori del *Nuovo Testamento* non Evangelisti.

La *Rota in medio rotae* apre la sequenza di storie neotestamentarie, che Angelico ha selezionato e disposto secondo un criterio di progressione narrativa sulla falsariga del codice marciano, ma optando per



9. Schema della decorazione della Sagrestia di San Marco nella Santa Casa di Loreto (elaborazione grafica di M.L. Gualandi)

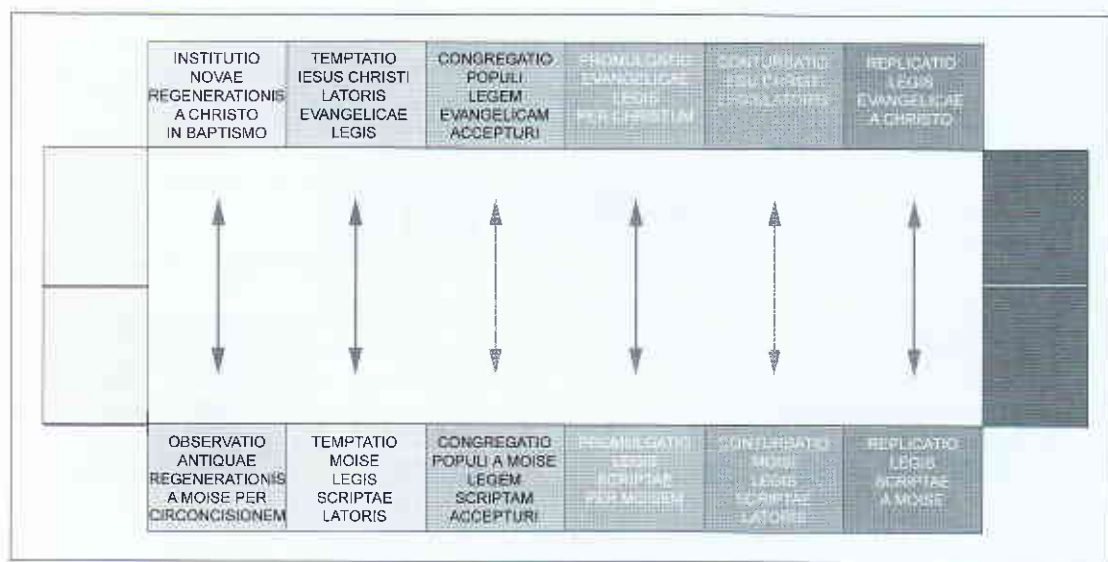


10. Schema del ciclo quattrocentesco della Cappella Sistina in Vaticano (elaborazione grafica di M.L. Gualandri)

una drastica semplificazione. Confrontiamo tra loro, ad esempio, la prima pagina del manoscritto (fig. 5) e la serie iniziale dipinta dall'Angelico. Nel foglio troviamo illustrati quattro gruppi di scene, ciascuno dei quali è composto da una coppia di storie gemelle, poste l'una sopra all'altra: quella superiore è tratta dal *Vecchio Testamento* e quella inferiore dal *Nuovo*. Le due scene e le scritte che le accompagnano sono dimostrative del rapporto tipologico instaurato dalla teologia cristiana tra i due testi sacri. L'evento vetero-testamentario prefigura l'analogo evento narrato dai *Vangeli*: ad esempio, *L'Annuncio alla madre della nascita di Sansone* prefigura la sottostante *Annunciazione alla Vergine*. Sopra la prima scena è vergato il passo del *Vecchio Testamento* che sostanzia l'interpretazione tipologica («Virgo concipiet», *Isaia* 7, 14), mentre sotto, a mo' di didascalia, compare lo specifico passo vetero-testamentario relativo alla storia illustrata (*Giudici* 13, 3); sotto l'*Annunciazione a Maria* si legge invece il corrispondente passo del *Vangelo* («Ecce concipies in utero», *Luca* 31). La semplificazione operata da Angelico è consistita nell'eliminazione di tutte le scene vetero-testamentarie e delle didascalie che le riguardano direttamente, ma la sostanza del discorso tipologico sussiste perché al di sopra di ogni scena compare la profezia del *Vecchio Testamento* che la prefigura, mentre sotto la sce-

na è riportato il passo evangelico che la riguarda specificamente.

Rinviando all'analitica disamina del bel libretto di Gilbert chi desideri più approfondite considerazioni iconografiche e stilistiche sull'Armadio degli Argenti, mi limiterò qui ad osservare che la drastica semplificazione operata dall'Angelico sopprimendo le storie vetero-testamentarie si ripete anche con l'ultima coppia di scene del manoscritto marciano, dove troviamo correlate, ma questa volta in rapporto di antitesi e non di prefigurazione, l'allegoria della *Lex Timoris* (una figura femminile dal cui capo nasce un albero dai rami secchi) e quella della *Lex Amoris* (una figura femminile dalla cui testa nasce un albero frondoso e verdeggianti). Angelico elimina la figura della *Lex Timoris* (ovvero dell'impietosa Legge vetero-testamentaria, dominata dal timore della punizione divina), riunendo il concetto della superiorità della *Lex Amoris* (ovvero della misericordiosa Legge che promana dal *Nuovo Testamento*, la cui forza si basa sull'amore e sulla preminenza della grazia divina) in una sola immagine ricca di figure allegoriche e di scritte su cartigli. Il tutto è organizzato secondo un diagramma «arboreo» in cui dal tronco centrale si dipartono ramificazioni simmetriche, formate dai cartigli con le citazioni dai testi sacri. In luogo dell'albero, però, troviamo due distinti candelabri:



11. Schema con i titoli del ciclo quattrocentesco della Cappella Sistina in Vaticano (elaborazione grafica di M.L. Gualandri)

quello più in basso è a sette bracci e simboleggia il *Vecchio Testamento* e il suo carattere di precedente fondativo, ma «inferiore»; l'altro, che nasce dal primo, ma si staglia altissimo nel cielo terminando con una croce d'oro, simboleggia la superiorità della *Lex Amoris* neo-testamentaria. Anche in questo caso, come per la *Rota in medio rotae*, lo spunto iconografico nasce dalle omelie di Gregorio Magno su Ezechiele, dove il candelabro d'oro a sette bracci menzionato dall'*Esodo* è interpretato come *typus Christi* («Quis in candelabro nisi Redemptor humani generis designatur?»).

Nell'Armadio degli argenti gli schemi diagrammatici dell'*ars memoriae* compaiono all'interno del ciclo come tali, sia pure trasformati in immagini tridimensionali e abitati da figure e simboli che fungono da *imagines agentes*, conferendo corpo e sostanza a concetti che negli schemi mnemonici sono enunciati, in genere, solo attraverso espressioni verbali. Ma per il nostro discorso quel che più interessa è verificare l'esistenza di cicli decorativi cui sia sotteso un diagramma di tipo mnemonico. Detto in altri termini: cicli la cui struttura sia determinata in base alla logica diagrammatica dell'*ars memoriae*. Analizzati da questa angolazione, molti cicli destinati a decorare cupole rivelano un ordito strutturale che ricalca lo schema radiale a base circolare della *Ruota* suddivisa in tanti spicchi.

Proprio in questo convegno Kliemann ha citato la circostanza in cui Vincenzo Borghini, predisponendosi a progettare un programma iconografico per una cupola ad otto spicchi esordiva con un: «dunque, occorre partire dal numero otto». Analogamente è «partito da otto» l'iconografo che ha suggerito l'*inventio* della decorazione eseguita da Melozzo da

Forlì nella Sagrestia di San Marco del Santuario di Loreto, anch'essa imperniata su una cupola ottagonale (fig. 6). Scelgo questo esempio, non solo perché applica la struttura radiale dello schema a ruota agli otto spicchi della cupola estendendola alle sottostanti pareti verticali della Sagrestia, ma soprattutto per via di una singolare circostanza che ci consente di dimostrare l'utilità del procedimento di *reverse engineering* di cui abbiamo parlato. La decorazione della Sagrestia lauretana, com'è noto, è rimasta incompiuta: delle otto scene previste per le pareti verticali, ne è stata infatti realizzata solo una, l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* (fig. 7). Nonostante ciò, noi possiamo risalire al programma originario anche senza conoscerlo direttamente, ma solo in forza di una deduzione consentita dalla stringente logica interna dello schema diagrammatico usato dall'iconografo. Vediamo come. Basandosi sul programma assegnatogli, Melozzo ha dipinto su ogni spicchio della cupola altrettanti profeti seduti, ciascuno con una targa su cui è scritta la profezia che riguarda la scena della Vita di Gesù prevista nella parete sottostante. Inoltre, sopra ciascun profeta si libra un angelo, che esibisce un attributo anch'esso allusivo alla scena sottostante. In un solo caso abbiamo la sequenza completa, ed è quello dello spicchio in cui figurano un angelo con un ramo d'olivo e il profeta Zaccaria, con la targa in cui si legge il suo preannuncio del giubilo di Gerusalemme per l'arrivo del suo Salvatore in groppa ad un asino (fig. 8). Sulla parete sottostante troviamo, ovviamente, l'*Entrata in Gerusalemme*. Su questa base, si è potuta effettuare una virtuale retroversione dall'immagine al programma anche in assenza delle altre scene sulle pareti. L'operazione di decrittazione compiuta è sintetizzata in uno schema (fig. 9), che ho



12. L. Signorelli e B. della Gatta, Testamento e morte di Mosè, Città del Vaticano, Cappella Sistina

13. C. Rosselli, L'ultima cena, Città del Vaticano, Cappella Sistina



trovato nel bel libro di Steffi Roettgen sugli affreschi italiani del Quattro e Cinquecento¹⁸. Io mi sono limitato a colorare i singoli «spicchi» con una scala di grigi per indicare, dal più chiaro al più scuro, la progressione narrativa delle scene (e dunque: dove inizia e finisce il ciclo, e quale sarebbe il teorico percorso visivo da compiere per leggerlo nella giusta sequenza).

8. GRIGLIE RETTANGOLARI A CORRISPONDENZA SIMMETRICA

Lo schema distributivo di gran lunga più diffuso nei cicli decorativi è senz'altro la griglia rettangolare, spesso organizzata come una scacchiera formata da vari sottosistemi, sapientemente alternati e ordinati in base a corrispondenze simmetriche o ad altre logiche combinatorie. Obbedisce a questo modello, ad esempio, il programma iconografico della decorazione della Biblioteca Vaticana di Sisto V, che è una delle rare «invenzioni» che sia pervenuta fino a noi sotto forma di disegno diagrammatico provvisto di scritte esplicative.

Un esempio particolarmente chiaro ed emblematico di programma basato su una griglia rettangolare che sviluppa una doppia sequenza di scene a simmetria bilaterale è costituito dalla decorazione quattrocentesca della Cappella Sistina (fig. 10). Com'è noto, prima degli interventi di Michelangelo, il programma quattrocentesco prevedeva una volta dipinta a mo' di cielo stellato, sotto la quale corre tuttora la fascia dipinta tra le finestre, in cui sono rappresentati, entro finte nicchie, i primi trenta pontefici della storia cristiana. Sulla parete in cui ora ammiriamo il *Giudizio* michelangiolesco, Perugino aveva eseguito, ad uso di pala d'altare, l'*Assunta* cui la cappella è dedicata, fiancheggiata dalla *Natività* e dal *Ritrovamento di Mosè*. A partire da queste due scene oggi perdute, che segnano l'*incipit* del ciclo maggiore – quello formato da grandi storie figurate che corrono lungo la fascia mediana della cappella – la decorazione esiste tuttora ed è costituita, sulla parete destra (per chi guarda l'altare maggiore), da sei scene della Vita di Gesù (*Battesimo*, *Tentazioni di Cristo*, *Vocazione degli Apostoli*, *Discorso della montagna*, *Consegna delle chiavi*, *Ultima cena*) e, sulla parete sinistra, dalle corrispondenti scene della Vita di Mosè (*Circoncisione del figlio di Mosè*, *Tentazioni di Mosè*, *Passaggio del Mar Rosso*, *Mosè che riceve le tavole della legge*, *Punizione di Core, Dathan e Abyron*, *Testamento e morte di Mosè*). Il ciclo si completa con le due storie dipinte sulla parete che fronteggia quella dell'altare maggiore, le quali, com'è noto, sono rifacimenti tardo-cinquecenteschi di quelle originarie: sul lato di Mosè troviamo la *Lotta tra gli angeli e i demoni per il possesso dell'anima di Mosè*, su quello di Cristo l'*Ascensione*.

Com'è arcinoto, a prescindere dalle ulteriori e sot-

tili allusioni politico-dottrinali sparse pressoché in ogni scena e in parecchi casi ancora da decifrare, il concetto-guida che struttura il programma iconografico è quanto mai esplicito. Si tratta anche qui di un raffronto tipologico che mette in scena lo stretto parallelismo tra *Vecchio* e *Nuovo Testamento*, declinato attraverso le «vite parallele» di Mosè e di Cristo, e sviluppato in modo da dimostrare la precedenza prefiguratrice del *Vecchio Testamento* rispetto al *Nuovo*, ma anche l'inferiorità della violenta *Lex* ebraica rispetto alla *Lex amoris* testimoniata e rivelata da Cristo. Il gioco delle corrispondenze simmetriche tra scena e scena si sviluppa sullo stesso piano nelle due pareti minori, mentre nelle due pareti lunghe ogni singola storia fronteggia la corrispondente sulla parete opposta, «rispecchiandosi» in essa. A sottolineare e a chiarire sul piano interpretativo ogni coppia di corrispondenze campeggiano sopra ciascuna scena i *tituli* in latino (fig. 11), che invece di essere semplici enunciazioni del soggetto raffigurato, forniscono una sorta di condensato del significato dottrinario da attribuire a ciascun episodio. Il parallelismo tra le storie mosaiche e quelle cristologiche è infatti dichiarato attraverso significative concordanze lessicali tra il *titulus* di ogni singola scena e quello della scena corrispondente (ad es. sopra l'*Ultima cena* la scritta recita REPLICATIO LEGIS EVANGELICAE A CHRISTO, mentre sulla corrispondente scena con *Il Testamento e morte di Mosè* si legge REPLICATIO LEGIS SCRIPTAE A MOISE). Ma anche le differenze tra l'una e l'altra Legge sono sottilmente alluse da non meno significative discordanze (ad es. il *Battesimo di Cristo* è definito dal *titulus* INSTITVTIO NOVAE REGENERATIONIS, mentre la *Circoncisione del figlio di Mosè* che lo fronteggia è definita OBSERVATIO ANTIQVAE REGENERATIONIS).

Proprio il *Battesimo* e la corrispondente *Circoncisione* ci permettono di chiarire che nel ciclo sistino la superiorità della Legge evangelica è ribadita anche da un anacronismo che spezza, in via del tutto eccezionale, la rigorosa progressione cronologica applicata ad entrambe le sequenze narrative degli affreschi. L'anacronismo, che ho segnalato nei due schemi illustrativi con un'inversione della scala dei grigi in corrispondenza della *Circoncisione del figlio di Mosè*, dipende dal fatto che questo episodio biblico, pur essendo cronologicamente posteriore alle *Tentazioni di Mosè*, le precede, in modo da assicurare uno stretto parallelismo con il *Battesimo* nella parete opposta e tra le *Tentazioni di Cristo* e quelle di Mosè. In altri termini, è la sequenza delle Storie di Cristo a «comandare», regolando su di sé il gioco delle corrispondenze tra parete e parete.

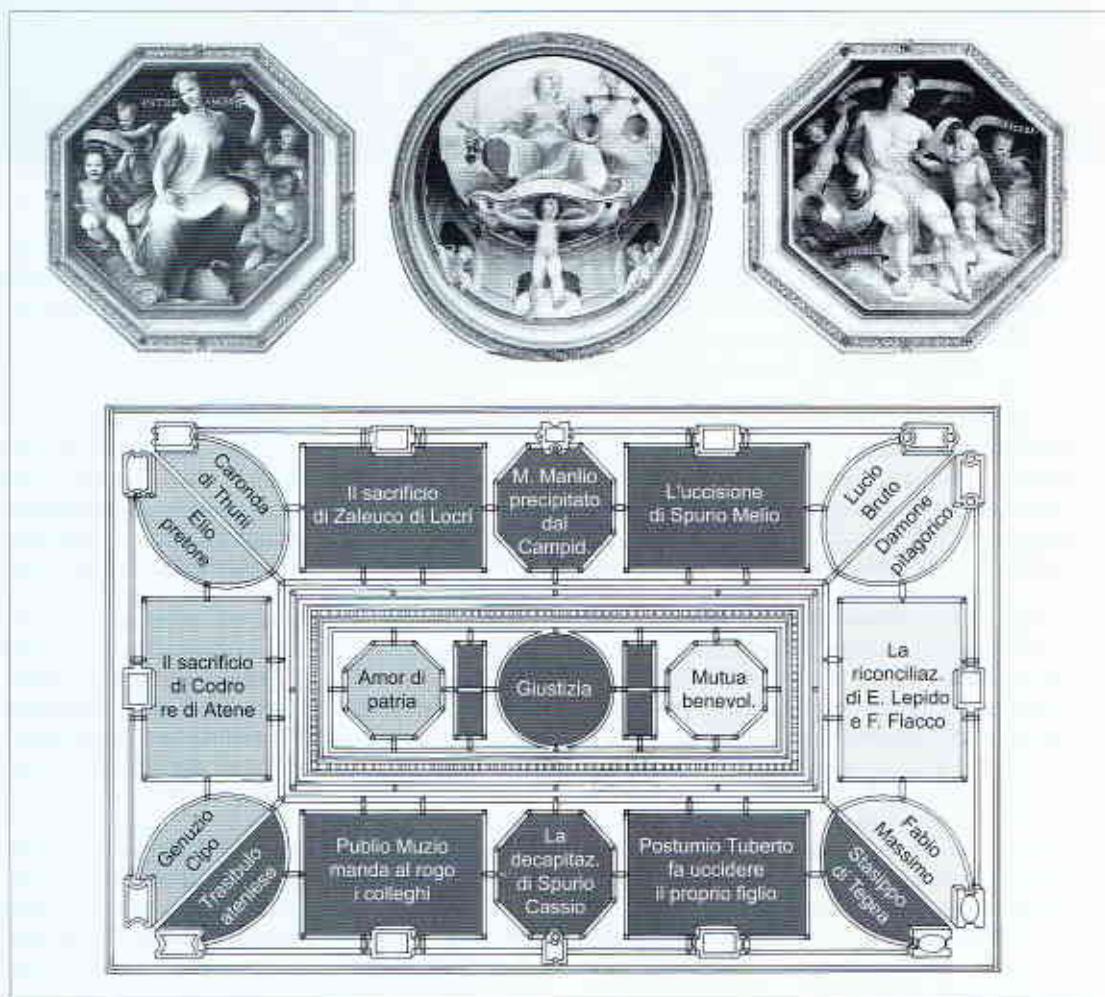
In ogni coppia di scene il raffronto tipologico esplicitato dai *tituli* si complica e si moltiplica, frantumandosi in una quantità di analogie, situazioni e personaggi simmetrici, oppure di differenze in chiave di inferiorità/superiorità tra le due Leggi, che sti-

molano la perspicacia dell'osservatore, mettendola alla prova. Limitiamoci ad un solo esempio: quello costituito dalle due scene con l'*Ultima Cena* di Cosimo Rosselli e il *Testamento e morte di Mosè* di Signorelli e Bartolomeo della Gatta. Quest'ultima scena (fig. 12), come del resto molte delle storie dipinte sulle pareti della Sistina, contiene in realtà più di un episodio, che l'osservatore è aiutato a mettere nella giusta sequenza cronologica da quella particolare forma di «segnalica» che è costituita dalla scalatura prospettica dei diversi piani narrativi e dalla riconoscibilità dei principali protagonisti, assicurata dalla loro riproposizione sempre con il medesimo aspetto e con i medesimi «costumi di scena».

Si parte dal fondo a destra, dove l'Angelo mostra di lontano, dalla sommità di un monte, la Terra Promessa a Mosè, cui è inibito di arrivarvi di persona (circostanza che per la teologia dell'epoca ribadiva

l'imperfezione della *Lex* ebraica). Poi, seguendo Mosè che scende dal monte, ci spostiamo verso il primo piano, sempre nella metà destra della composizione: qui troviamo il profeta in trono che detta il suo testamento, «replicando» la Legge che ha ricevuto da Dio sul Sinai. Di qui, sempre restando sul primo piano, ci si trasferisce sulla parte sinistra, dove Mosè consegna la verga del comando al giovane Giosuè, che porterà il popolo ebraico nella Terra promessa. Poiché il rapporto tipologico Mosè-Cristo costituisce il concetto guida del ciclo sistino, non è un caso che la narrazione della vita di Mosè si concluda con l'entrata in scena della figura di Giosuè, che a sua volta è per la teologia cristiana la più diretta prefigurazione di Gesù. Continuando il percorso pressoché semicircolare che traduce in termini spaziali ciò che la sequenza narrativa sviluppa in termini temporali, ci spostiamo di nuovo sul fondo, ma que-

14. La Giustizia tra l'Amor di Patria e la Mutua Benevolenza, con schema del programma iconografico della volta della Sala del Concistoro (elaborazione grafica di M.L. Gualandi)





15. D. Beccafumi, Sala del Concistoro, volta, Siena, Palazzo Pubblico

sta volta nella metà sinistra della composizione, dove il racconto figurato si conclude con la scena in controluce del *Compianto su Mosé morto*.

Sul fronte opposto (fig. 13), anche Cosimo Rosselli ha in realtà rappresentato non uno solo bensì quattro episodi della Vita di Gesù, ma ha scelto un'altra modalità di traduzione della sequenza cronologica degli eventi in termini di spazio, privilegiando uno solo di essi, l'*Ultima Cena*, che è l'episodio cronologicamente anteriore ed è anche l'evento guida, in cui si manifesta la *Replicatio legis* dichiarata dal *titulus*. Il pittore ha sapientemente rappresentato la sala ottagonale in cui ha ambientato la *Cena*, e per inserire gli altri tre episodi ha escogitato il curioso espediente di sfondare illusivamente le tre pareti che sono alle spalle dei commensali, fingendo altrettante finestre rettangolari, che inquadrano, rispettivamente, l'*Orazione nell'Orto*, la *Cattura di Cristo* e la *Crocifissione*. Traducendo in termini di rigida simultaneità spaziale la sequenza diacronica degli eventi narrati, Rosselli si spinge fino ad ambientare i tre episodi entro porzioni contigue di un medesimo paesaggio, curando la resa prospettica come se si trattasse di un trittico con le ante spalancate ma non complanari, e facendo alla diacronia una sola concessione: ha infatti disposto le tre scene secondo una sequenza che va da sinistra

verso destra, il che fa coincidere l'ordine di lettura che utilizziamo automaticamente e abitualmente, perché indotto dal nostro sistema di scrittura, con l'ordine temporale di successione degli eventi.

La trama di differenze e corrispondenze analogiche predisposta dal programma della Sistina si estende anche ad aspetti concettuali più sottili e cifrati: ad esempio, il parallelismo tra le Dieci Beatitudini del *Discorso della montagna* e i Dieci Comandamenti delle tavole mosaiche, oppure l'enfaticizzata differenza tra la calma piatta della superficie del Lago di Tiberiade nella *Vocazione degli Apostoli* e il tumultuoso ribollire del Mar Rosso nella scena opposta. Ma soprattutto va al di là del gioco di specchi tra ogni singola scena della Vita di Mosè e quella corrispondente della Vita di Cristo: anche all'interno delle due opposte sequenze l'iconografo ha tessuto una trama di simmetrie e corrispondenze, che sono offerte alla vista dell'osservatore quasi a stimolarne la sagacia ermeneutica. Mi limito a menzionarne due, entrambe nella parete lunga con le Storie di Cristo: la prima riguarda i due principali sacramenti cristiani, il battesimo e l'eucarestia, che sono evocati nelle due scene che, rispettivamente, aprono e chiudono la sequenza di episodi rappresentati sulla parete; l'altra corrispondenza simmetrica è suggerita dal ponte ideale

16. D. Beccafumi, *La riconciliazione di Emilio Lepido e Fulvio Flacco*, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro, volta



che collega la seconda alla quinta scena, dove troviamo in primo piano due rappresentazioni relative alla trasmissione del potere sacerdotale, entrambe significativamente dominate dalla presenza centrale di un tempio.

Ma lascio l'ulteriore sviluppo di questo discorso ermeneutico a chi vorrà avventurarsi in un'indagine che, pur basandosi su quanto già hanno messo in luce i tanti esegeti del ciclo quattrocentesco della Sistina – da Ettlinger, a Calvesi e a Nesselrath¹⁹, per citarne solo alcuni tra i più agguerriti – dovrà spingersi oltre, perché tanto ancora resta da scoprire (compresa l'identità dell'iconografo o degli iconografi).

9. SISTEMI COMPLESSI

Pur complicandosi nella rete di sottili allusioni che l'iconografo, come un ragno solerte, ha intessuto tra le diverse sequenze e scene, il ciclo quattrocentesco della Cappella Sistina si basa su un concetto-guida, tutto sommato, molto semplice e lineare. I due prossimi (ed ultimi) esempi che intendo proporre riguardano invece cicli decorativi con una struttura più complessa. Il programma del primo, la decorazione della Sala del Concistoro nel Palazzo Pubblico di Siena (fig. 14), non è, tutto sommato, particolarmente complesso, ma è strutturato in base ad uno schema diagrammatico particolare, che intreccia il «principio di centralità» con quelli di «corrispondenza simmetrica» e di «adiacenza», dando luogo ad una singolare articolazione tripartita della consueta griglia rettangolare. Il secondo esempio riguarda invece un ciclo, la decorazione delle pareti e della volta della Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, la cui complessità è tale da presentarsi a prima vista come labirintica, e non solo per ragioni quantitative che sono comunque imponenti, essendo distribuito

lungo le due pareti e sulla volta di un «corridoio» di circa 120 metri per 6, ma perché si suddivide in tanti sottocicli fra loro variamente interconnessi. A differenza degli esempi che ho fin qui proposti, in questi due casi faccio riferimento non a studi compiuti da altri, ma da me in prima persona, e poiché ovviamente in questa occasione mi limiterò a riassumere il succo di quanto si può ricavare in termini di teoria della ricezione dalle indagini analitiche da me compiute su entrambi i cicli, rimando fin d'ora, per i tanti aspetti di ordine storico-politico, ideologico, stilistico ed anche strettamente iconografico su cui sarò costretto a sorvolare, ai saggi da me pubblicati su di essi in varie occasioni²⁰.

Cominciamo con la decorazione della Sala del Concistoro (fig. 15), di cui conosciamo i committenti (il governo repubblicano di Siena), l'artista che la eseguì (Domenico Beccafumi) e credo si possa indicare con buona sicurezza anche il nome dell'iconografo: quel Bartolomeo Carli Piccolomini che, prima di morire precocemente a circa 35 anni, fu figura di grande rilievo intellettuale e partecipò intensamente alla vita pubblica della città, ricoprendo incarichi di particolare responsabilità e prestigio, tra i quali quello di Cancelliere della Repubblica proprio nell'anno in cui fu affidato a Beccafumi l'incarico della decorazione. Cominciati in gran fretta nel 1529, i lavori rallentarono bruscamente pochi mesi dopo e, a partire dal '32, rimasero interrotti, per essere quindi ripresi con gran lena nel '35 e concludersi in quello stesso anno o all'inizio del '36. Questo singhiozzante andamento dei lavori rivela inequivocabilmente la stretta interdipendenza tra la decorazione della sala e la visita a Siena dell'imperatore Carlo V, con cui la Repubblica si era alleata nella speranza che la sua forza e autorità la salvaguardassero dagli appetiti fiorentini e pontifici. Progettata per quei mesi del '29-'30 che l'imperato-



17. Veduta della Galleria delle Carte Geografiche, Città del Vaticano, Palazzi pontifici

re trascorse in Italia quando fu incoronato a Bologna, essa fu cancellata per sopraggiunti impegni di Carlo fuori d'Italia e rinviata ad altra occasione. Questa giunse solo sei anni più tardi, nell'aprile del '36, quando il sovrano, di ritorno dalla vittoriosa impresa di Tunisi, compì un trionfale viaggio attraverso l'intera penisola, accolto da eccezionali festeggiamenti nelle principali città italiane, a cominciare da Palermo, Messina, Napoli e Roma.

È senz'altro eccessivo sostenere che la decorazione della magnifica Sala del Palazzo Pubblico senese, adibita all'amministrazione della giustizia e all'attività legislativa svolta dai governanti *pro tempore* della Repubblica riuniti in concistoro, sia stata realizzata esclusivamente in funzione delle visite imperiali, ma l'eloquente cronologia dell'andamento dei lavori e i non meno eloquenti messaggi politici affidati alla decorazione ci rendono certi che essa costituì l'unica realizzazione destinata a diventare permanente dei numerosi apparati effimeri che la Repubblica senese allestì in onore della visita di Carlo V nella primavera del '36, tutti significativamente affidati alla maestria di Beccafumi, a cominciare dall'arco trionfale posticcio e dal gigantesco cavallo in cartapesta dorata con in groppa la figura dell'imperatore armato all'antica, che accolsero il sovrano in piazza del Duomo, per finire con la commedia *L'amor costante*, appositamente scritta da Alessandro Piccolomini, che non poté essere rappresentata per la brevità del sog-

giorno senese dell'imperatore (e forse anche per ridurre le ingenti spese profuse per i festeggiamenti), ma di cui si è potuto riconoscere il sopravvissuto bozzetto della scenografia, anch'esso di Beccafumi.

È un fatto, comunque, che il minuzioso resoconto, stilato da un anonimo cronista²¹, delle poche giornate passate a Siena da Carlo V ci informa che l'imperatore non solo fu condotto a vedere le pitture della sala, ma vi sostò a lungo e volle farsene spiegare il senso. Forse ad accompagnare il sovrano e a fornire le spiegazioni del caso fu proprio l'iconografo che aveva escogitato quell'«invenzione», sistemando al centro della volta «a schifo» una figura allegorica perfettamente «conveniente» alla destinazione della sala, la *Giustizia* (più specificamente una *Giustizia illuminata dalla Sapienza divina*), ma disponendo ai suoi lati due allegorie, l'*Amor di Patria* e la *Mutua Benevolenza* meno ovvie e consuete (specie la seconda), per poi distribuire nel fregio che corre al di sotto otto spettacolari scene storiche, racchiuse entro sei rettangoli e due ottagoni simmetricamente disposti, e completare il tutto con otto semicerchi, ai quattro angoli della sala, in cui sono raffigurati altrettanti eroi dell'antichità. Che cosa si sarà sentito dire Carlo V in quell'occasione? In altri termini, quali erano i messaggi di ordine ideologico – e come vedremo, anche di ordine strettamente e congiunturalmente politico – che i governanti senesi avevano affidato agli affreschi di quella sala?

Si tenga presente in quale situazione versava la Repubblica senese in quel periodo, che precede di circa un ventennio il suo dissolvimento e annessione al Granducato mediceo di Toscana. Siena veniva da un periodo tormentatissimo di lotte intestine, sfociate in vere e proprie guerre civili, con reciproche proscrizioni da parte della fazione temporaneamente vincitrice, che datavano fin dalla morte di quel Pandolfo Petrucci (1512), che al pari dei Medici suoi contemporanei esercitava una signoria sotto mentite spoglie repubblicane. La situazione si ribaltò nel luglio 1526 con un pieno ritorno al regime repubblicano a seguito della vittoria di Porta Camollia, conseguita dal partito antitirannico dei Libertini sulla fazione dei Noveschi, erede della politica dei Petrucci, che pur di conservare il potere non aveva esitato ad allearsi con Firenze, tradizionale avversaria di Siena, con il papa mediceo (Clemente VII) e con i Francesi.

Tuttavia, dopo l'esaltante vittoria del 1526 il confronto in atto tra Francia e Impero costrinse il nuovo regime repubblicano dei Libertini a schierarsi definitivamente con Carlo V, che nel frattempo, dopo il Sacco di Roma (maggio 1527-febbraio 1528), si era riconciliato con il papa Medici. In cambio della sua protezione, Carlo aveva preteso dal governo senese pesanti contropartite di ordine militare e politico, che di fatto ridussero la Repubblica appena reinstallata nella condizione di uno Stato «a sovranità limitata». Essa dovette infatti accettare la tutela di una guarnigione spagnola in città e fu addirittura costretta a modificare radicalmente il proprio statuto, per reintegrare i Noveschi nei loro diritti politici e associarli alla compagine di governo.

Scegliendo con molta cura le tre figure allegoriche dipinte sulla sommità della volta, ed associando ad esse le otto scene di *exempla virtutis* dell'antichità classica che si susseguono nel fregio e gli otto personaggi, anch'essi antichi e anch'essi protagonisti di comportamenti esemplari, che sono rappresentati negli angoli, l'iconografo ha usato il consueto linguaggio cifrato della proiezione allegorica del presente nel passato per dare corpo e figura ai messaggi ideologici e politici che la Repubblica senese intendeva inviare ai suoi interlocutori, ed *in primis* a Carlo V. Attingendo ai *Factorum et dictorum memorabilium Libri* di Valerio Massimo, un repertorio particolarmente apprezzato dall'erudizione umanistica di quegli anni e già utilizzato qualche tempo prima a Siena per la decorazione della volta del Palazzo Venturi (oggi Casini Casuccini), anch'essa opera di Beccafumi, Bartolomeo Carli Piccolomini ha distribuito le otto scene di *exempla* e gli otto personaggi esemplari in base ad uno schema che obbedisce contemporaneamente ai principi di «centralità», «adiacenza» e «corrispondenza simmetrica». Seguendo un percorso centrifugo, che dal centro si irradia verso il fregio, possiamo infatti determinare le rispettive aree di pertinenza delle tre allegorie (cfr. lo schema a fig.

14): decisamente maggiore quella della *Giustizia*, la cui preminenza, del resto è ampiamente dichiarata dalla sua posizione centrale e dalla stessa, spettacolare, veduta in scorcio dal basso che la contraddistingue; minori (la metà) ma paritetiche, quelle delle due allegorie che la fiancheggiano. La *Giustizia* (che ai lati, incorniciate da piccoli rettangoli, ha anche due coppie di personificazioni allegoriche che simboleggiano la *Giustizia distributiva* e la *Giustizia commutativa*) proietta idealmente la sua «luce» allegorica su sei scene di *exempla virtutis* (*Publio Muzio che manda al rogo i colleghi*, *La decapitazione di Spurio Cassio*, *Postumio Tuberto fa uccidere il proprio figlio*, *L'uccisione di Spurio Melio*, *Marco Manlio precipitato dal Campidoglio*, *Il sacrificio di Zaleuco da Locri*) e su due personaggi esemplari (*Lucio Bruto* e *Caronda da Thuri*); l'*Amor di patria* la proietta su una sola scena (*Il sacrificio di Codro re di Atene*) e su tre personaggi (*Elio Pretore*, *Genuzio Cipo* e *Trasibulo*); simmetricamente, sul lato opposto, la *Mutua Benevolenza* irradia la sua influenza sulla scena con *La riconciliazione di Emilio Lepido e Fulvio Flacco* e sulle tre figure esemplari di *Stasippo di Tegea*, *Fabio Massimo* e *Damone pitagorico*.

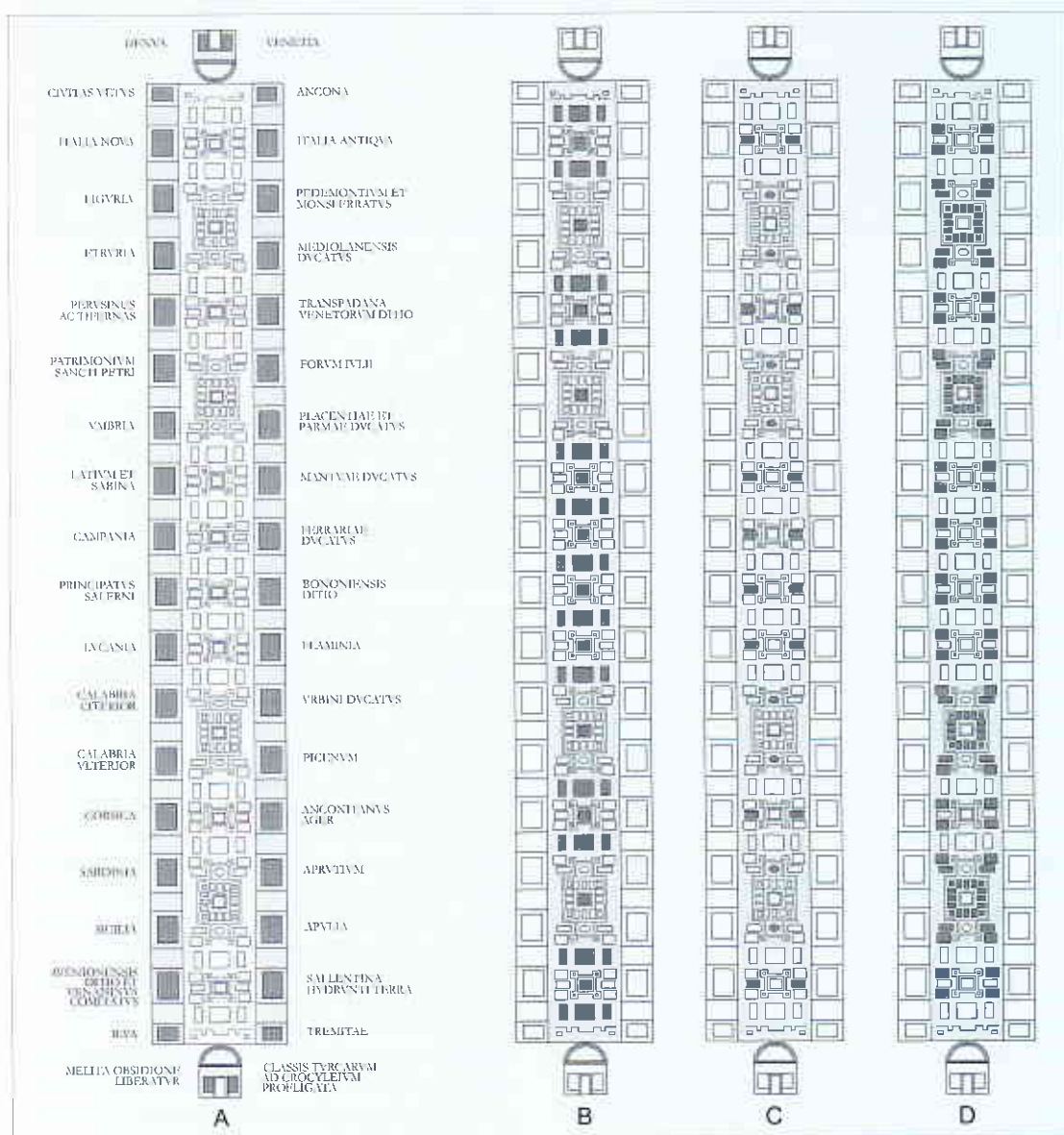
Con il loro repertorio edificante e a volte truculento di gesti stoicamente patriottici, compiuti da personaggi dell'antichità greco-romana di cui Valerio Massimo esalta l'eroismo che non esita ad anteporre il bene pubblico a quello privato e agli affetti familiari, gli *exempla* dell'*Amor di Patria* e della *Giustizia* esprimono con la massima enfasi l'attaccamento dei Senesi al regime repubblicano da poco riconquistato. Il ricorso martellante a personaggi segnalati dal repertorio dell'autore latino come esemplari per aver sacrificato la propria vita pur di non cedere all'imposizione o alla lusinga della tirannide (*Trasibulo*, *Genuzio Cipo*, lo stesso *Fabio Massimo*) e ad altri che furono invece spietatamente giustiziati per aver aspirato al potere assoluto (i figli di *Lucio Bruto*, *Spurio Melio*, *Marco Manlio*, *Spurio Cassio*, i tribuni della plebe messi al rogo da *Publio Muzio*) va inoltre letto in chiave di esplicito ripudio del recente passato tirannico, con trasparenti riferimenti alle figure di Pandolfo Petrucci e dei suoi successori noveschi. Ma se la scelta di tanti episodi che esaltano la repubblica e la cacciata o la condanna a morte dei tiranni riflette limpidamente l'ideologia del partito dei Libertini, uscito vittorioso dalla battaglia di Porta Camollia, che all'epoca della visita di Carlo V aveva ancora in mano le principali leve del potere, la scelta come terza allegoria della *Mutua Benevolenza* era altrettanto eloquente della forzata conciliazione con i Noveschi, cui quel partito si era dovuto piegare per imposizione dell'imperatore. Non è dunque un caso che sia stata escogitata quella figura allegorica tanto insolita da esser considerata da Vasari stesso una novità assoluta sul piano iconografico, né è un caso che al centro della porzione di fre-

gio che corre lungo la parete opposta a quella dell'entrata nella sala figura quella *Riconciliazione di Emilio Lepido e Fulvio Flacco* (fig. 16), in cui, con grande efficacia icastica, è rappresentato l'abbraccio tra due acerrimi nemici, che depongono ogni reciproco rancore in nome del bene comune, una volta che sono stati eletti entrambi al consolato.

Credo proprio che sarà bastato raccontare a Carlo V il significato di quell'antico episodio narrato da Valerio Massimo, perché egli capisse al volo quale

fosse l'attualissimo messaggio politico affidato a quell'abbraccio tra ex nemici raffigurato nella scena che, non a caso, è la prima ad offrirsi allo sguardo di chi varca la soglia della sala. Né il sovrano avrà avuto difficoltà ad immaginare a quale coalizione partitica alludesse quell'ostentato accostamento dei due elmi in primo piano, in cui spiccano gli opposti contrasegni della rispettiva «fazione». E che dire di quella scritta *PER ME REGES REGNANT*, che campeggia a sorpresa nel tondo con la *Giustizia* al centro di

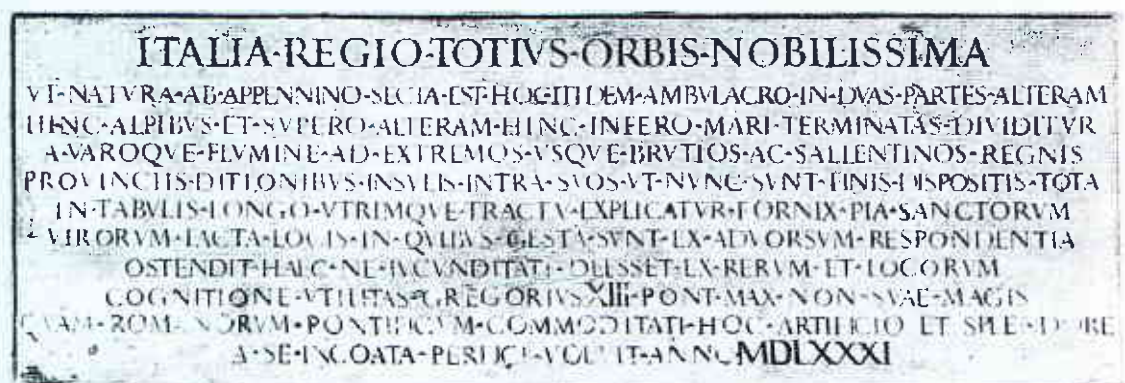
18. *Schemi della Galleria delle Carte Geografiche (elaborazione grafica di M.L. Gualandi). Schema A: in grigio chiaro le pareti della Galleria e in grigio scuro le tavole geografiche. Schema B: in grigio chiaro la volta della Galleria e in grigio scuro il Ciclo dei Miracoli. Schema C: in grigio chiaro la volta della Galleria e in grigio scuro il Ciclo dei Sacrifici. Schema D: in grigio chiaro la volta della Galleria e in grigio scuro il Ciclo delle Virtù*



una sala dove si riuniva a concistoro il governo di una Repubblica? Sarà stato necessario un supplemento di spiegazione per chiarirne il pregnante significato politico di speranzosa esortazione, ma al tempo stesso di rassegnata sottomissione all'imperatore?

Su questo ordito di fondo, anche l'iconografo di questa decorazione, come quello della Cappella Sistina, ha tessuto una ragnatela di similitudini, simmetrie, parallelismi e contrapposizioni, in virtù della quale, ad esempio, scene drammatiche di ferimenti,

suicidi, supplizi si fronteggiano sui lati lunghi della sala quasi si specchiassero l'una nell'altra, contrapponendosi a scene più placide e serene, che a loro volta si fronteggiano sui due lati brevi; oppure, inserendo in sequenza, lungo l'asse mediano più corto della sala, le tre spettacolari vedute in scorcio dal basso della *Giustizia*, di *Marco Manlio precipitato dal Campidoglio* e della *Decapitazione di Spurio Cassio*, in cui Beccafumi ha potuto dar prova del suo prodigioso virtuosismo prospettico e della sua audacia luministica.



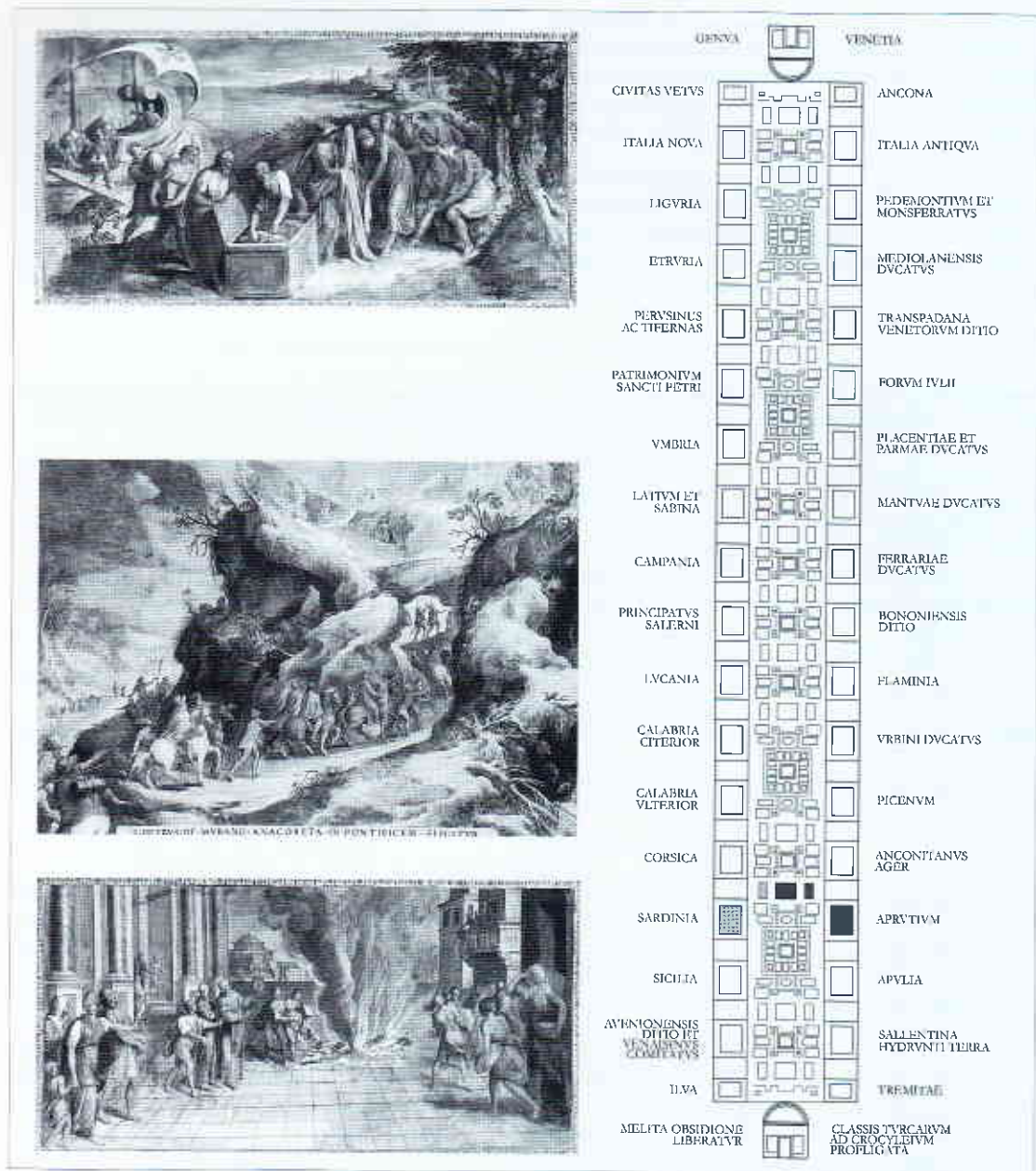
19. Galleria delle Carte Geografiche, targa dedicatoria di Gregorio XIII sulla porta nord della Galleria

Ma è giunto il momento di passare alla Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, ovvero all'ultimo e più complesso esempio di ciclo decorativo che mi sono proposto di illustrare, prima di concludere questo intervento con qualche breve considerazione finale.

Di questo spettacolare corridoio dalle dimensioni inusitate (fig. 17), che si sviluppa al terzo piano del braccio di ponente del Cortile di Belvedere, tralascerò volutamente i profondi significati ideologici, che ho in altre occasioni analizzato, limitandomi a ricordare che essi sono meglio comprensibili alla luce del profondo rapporto che lega la Galleria al connesso Appartamento Nuovo, coronato dalla Torre dei Venti, che è rimasto escluso dall'odierno percorso di visita dei Palazzi Vaticani. Se infatti la Torre dei Venti è collegata agli studi astronomici che hanno accompagnato la riforma del calendario giuliano voluta da papa Gregorio XIII Boncompagni, configurandosi come una sorta di laboratorio dove si sperimentava il «controllo del tempo», la Galleria delle Carte Geografiche, voluta dal medesimo papa e realizzata nello stesso giro di anni sotto la direzione del medesimo regista, il cosmografo Egnazio Danti, non era solo un «bellissimo spasseggio» utilizzato dall'anzia-

no ma energico pontefice per raggiungere la Villa del Belvedere senza uscire dal Sacro Palazzo, ma fungeva anche da osservatorio privilegiato, ancorché virtuale, dei suoi possedimenti – effettivi o desiderati –, nel quale Gregorio poteva esercitare la propria volontà di «controllo dello spazio».

Tutto ciò ha anche a che fare con la non trascurabile circostanza che la Galleria rappresenta un'assoluta eccezione nel vasto panorama di un genere, la cui norma prevedeva che le rappresentazioni cartografiche realizzate in sale, logge o gallerie di regge o palazzi signorili avessero due soli possibili intendimenti: quello enciclopedico, di riprodurre l'intero orbe conosciuto, oppure quello «proprietary», di riprodurre esclusivamente i territori posseduti dal committente. Qui invece ci troviamo di fronte ad una rappresentazione dell'Italia (cui è stata aggiunta, non a caso, quella del territorio di Avignone e del Contado Venassino), che pur inglobando al suo interno i territori pontifici, di fatto non appartiene né all'una né all'altra categoria. Ma anche su questo aspetto rinvio a quanto già da me ripetutamente argomentato circa le motivazioni ideologiche di un papa, Gregorio XIII, che non solo interpreta la volontà di ripresa e di rivincita di una Chiesa che ha ormai al-

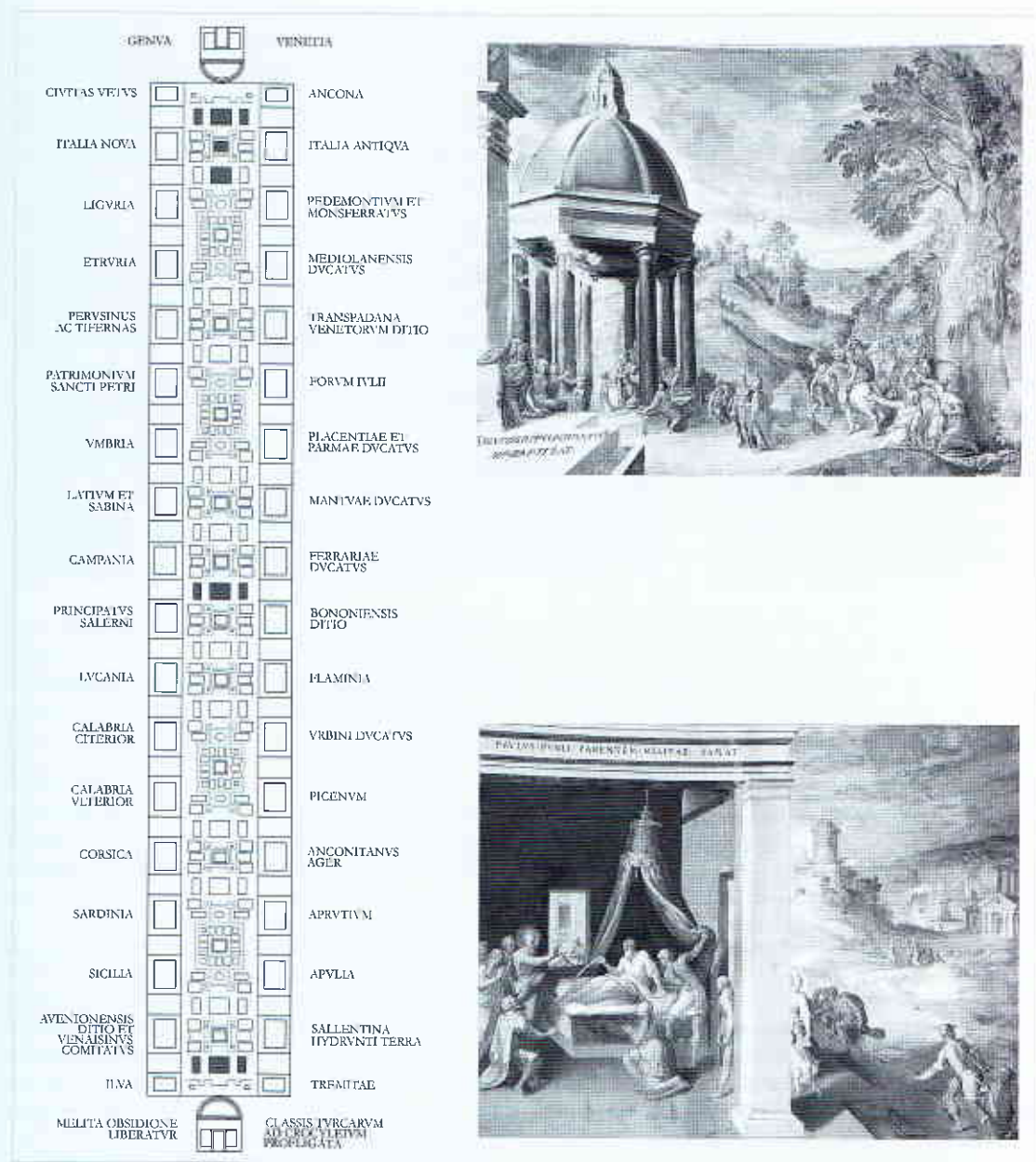


20. Schema della Galleria delle Carte Geografiche: in grigio chiaro la tavola della Sardegna con la corrispondente scena con San Simmaco papa che invia aiuti ai vescovi esiliati in Sardegna e in grigio scuro la tavola dell'Abruzzo con le corrispondenti scene di San Bernardino che brucia le vanità e San Pietro eremita che riceve l'annuncio della sua elezione al papato (elaborazione grafica di M.L. Gualandì)

le spalle quel lungo periodo di ripiegamento sotto l'offensiva congiunta della Riforma e dell'aggressività ottomana, nel quale l'obiettivo principale era stato evitare ulteriori perdite e approntare le difese dottrinali e militari per arginare lo sgretolamento del campo cattolico, ma si inserisce con grande determinazione in un filone della politica pontificia, che ave-

va avuto come capostipite Giulio II *liberator Italiae* e sarebbe stato in seguito rilanciato da Clemente VIII, annettendo Ferrara e alimentando la polemica storica antimachiavellica di Tomaso Bozio e di altri storiografi della Chiesa.

Ma concentriamoci sui dati di fatto e sulla struttura iconografica della Galleria. Essa fu realizzata a



21. Schema della volta della Galleria delle Carte Geografiche: in grigio scuro le cinque scene costantiniane, le tre scene centrali corrispondenti alla Bononiensis Dittio e le tre scene finali corrispondenti alla tavola con l'Isola di Malta. In alto Il Battesimo di Costantino, in basso San Paolo guarisce miracolosamente il padre di Publio (elaborazione grafica di M.L. Gualandi)

tempo di record, grosso modo dall'estate del 1578 a quella del 1581. Il progetto architettonico fu approntato da Ottaviano Mascherino e la regia complessiva fu del Cosmografo Pontificio Egnazio Danti, che non solo curò la realizzazione da parte di un'équipe di specialisti delle grandi tavole geografiche, ma diresse l'intera operazione (Torre dei Venti com-

presa). A Danti credo si debba anche l'intero programma decorativo, redatto probabilmente con il supporto di altri eruditi come il Moreto, il Bargeo, il Frizzolio e, soprattutto, di quel Cesare Baronio, che era allora alle prese con la stesura del primo volume della sua monumentale fatica storiografica, gli *Annales Ecclesiastici*.

Il disegno del sontuoso e complesso «spartimento» della volta fu ideato, come abbiamo già detto, dal *pictor papalis* Gerolamo Muziano, che affidò al suo braccio destro Cesare Nebbia la direzione della folta squadra di pittori e stuccatori, il cui lavoro dovette essere organizzato e compartimentato come in una sorta di catena di produzione. Delle numerosissime scene che gremiscono il soffitto Nebbia realizzò o supervisionò tutti i disegni, eseguendo in prima persona quelle principali e lasciando ad altri pittori, tra i quali Antonio Tempesta, Giacomo Stella, Paris Nogari, Giovan Battista Lombardelli e Baldassarre Croce, l'esecuzione di quelle secondarie e del tessuto connettivo di figure allegoriche e di grottesche che riempiono gli spazi di risulta tra le varie scene. I fratelli fiamminghi Matthijs e Paul Bril dipinsero scorci paesaggistici nelle tavole geografiche sulle pareti e, forse, anche in qualche scena della volta.

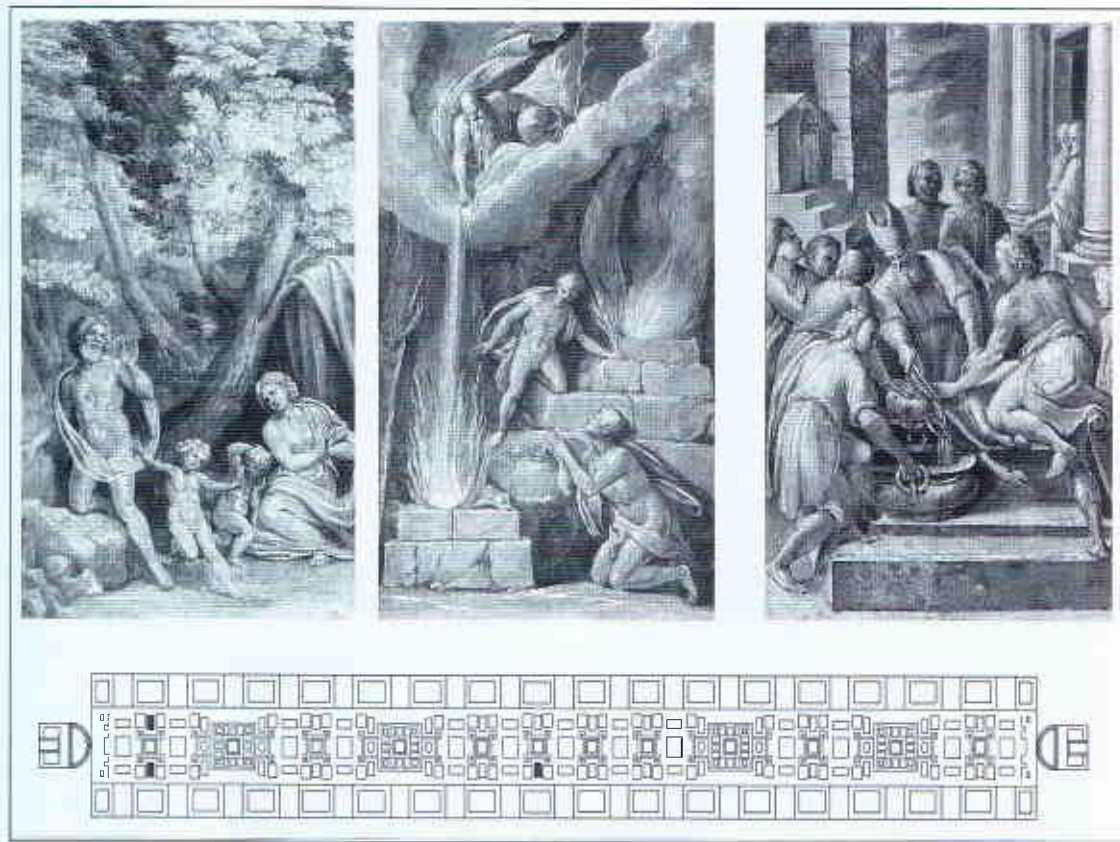
Concepita da Danti in modo originalissimo come una sorta di modello analogico in scala ridotta della penisola italiana, capace di offrire grazie alla scienza cartografica un mirabile surrogato di un viaggio in Italia compiuto lungo l'asse longitudinale degli Appennini, con a destra le tavole geografiche delle regioni bagnate dal Tirreno e a sinistra quelle dei territori orlati dalle Alpi e bagnati dall'Adriatico e dallo Ionio, la Galleria è percorribile nei due sensi, ma ha una direzione privilegiata sud-nord, che corrisponde a quella abitualmente percorsa dal papa quando usciva dai suoi appartamenti per recarsi, attraverso questo spettacolare «corridore», alla Villa del Belvedere. Non a caso, le scene rappresentate nella volta sono disposte in modo da essere ammirate nel verso giusto solo da chi la percorra in questa direzione sud-nord, la quale, paradossalmente, corrisponde ad un metaforico viaggio lungo la penisola che comincia dalle Alpi e si conclude con la Sicilia e le altre terre meridionali.

Le rappresentazioni cartografiche della Galleria sono distribuite in 40 grandi tavole murali dipinte sulle pareti. Come chiarisce lo schema A (fig. 18), quelle di dimensioni maggiori sono 32 e occupano gli spazi tra le 34 finestre che si aprono ad intervalli regolari sui due lati lunghi del «corridore». Si comincia con due immagini intere dell'Italia che si fronteggiano dalle due opposte pareti: l'*Italia Antiqua* e l'*Italia Nova*. Esse differiscono principalmente nei toponimi e per alcune diversità morfologiche, come ad esempio il diverso profilo del delta padano: più pronunciato, ovviamente, nell'*Italia Nova*. Le altre trenta carte raffigurano le varie regioni italiane secondo una suddivisione i cui criteri sono più di carattere politico-giuridico che strettamente geografico. Nella trentesima carta è rappresentato il territorio di Avignone e del Contado Venassino. Le otto rimanenti tavole sono di dimensioni minori e sono sistemate, a quattro a quattro, in prossimità delle due porte della Galleria. Quelle vicine al portale d'ingresso esibisco-

no la veduta delle maggiori città portuali italiane (Genova, Venezia, Civitavecchia ed Ancona), mentre le quattro all'estremità opposta raffigurano altrettante isole e arcipelaghi minori (Tremi, Elba, Corfù e Malta). Nelle ultime due compaiono anche rappresentazioni di vittoriosi scontri navali tra forze cristiane e ottomane, come la battaglia di Lepanto e l'assedio di La Valletta, che acquistano particolare significato nel più ampio contesto ideologico-politico del programma iconografico della Galleria. Negli sguanci delle 34 finestre fiorisce invece una rigogliosa decorazione a grottesche.

Sul portale sud (che come abbiamo visto è da considerarsi il portale d'ingresso) è posta una grande cartella marmorea la cui iscrizione ricorda il restauro della Galleria compiuto negli anni '30 del XVII secolo sotto papa Urbano VIII Barberini. Sul portale nord troviamo invece una targa (fig. 19), la cui iscrizione enuncia in estrema sintesi gli intendimenti e il programma iconografico della Galleria, ricordandone il committente e la data di conclusione (1581).

Oltre alla suddivisione in due lungo l'asse verticale dell'Appennino, l'iscrizione accenna anche al principale ciclo dipinto nella volta a botte e alla logica in base alla quale sono state distribuite le singole scene che lo compongono. In realtà, la fittissima decorazione che si dispiega lungo i 120 metri del soffitto è tematicamente suddivisa in quattro distinti cicli. Il minore di essi è distribuito in 52 piccoli spazi quadrati disseminati lungo la fascia centrale dell'intero soffitto, ciascuno dei quali ospita l'immagine di un uccello, in rappresentanza delle tante specie avicole della penisola. Gli altri tre cicli meritano un discorso più approfondito. Il primo e più importante, per il quale adotteremo la denominazione di comodo di Ciclo dei Miracoli, è quello cui accenna la targa sul portale nord: esso consta di 51 scene policrome che rappresentano altrettanti episodi miracolosi o gesta esemplari della storia ecclesiastica, distribuite in spazi rettangolari o quadrati di ben cinque formati (fig. 18, schema B). Segue il Ciclo dei Sacrifici (fig. 18, schema C), composto invece da 24 scene dipinte a monocromo giallo-bruno in modo da fingere il basorilievo in bronzo dorato, secondo una formula assai diffusa, che in genere allude all'epoca remota in cui si svolgono i soggetti illustrati. Il ciclo rappresenta infatti entro 16 scomparti rettangolari e 8 ottagonali il raro tema iconografico del sacrificio nel *Vecchio Testamento*. Terzo ed ultimo resta quello che, per la verità, è improprio definire come un ciclo unitario, ma che si presenta piuttosto come una sorta di connettivo figurato, a metà tra l'allegorico e l'ornamentale, che incornicia e chiosa i due cicli principali della volta, invadendo ogni spazio residuo ed insinuandosi in ogni interstizio. Esso risulta frazionato in 128 scomparti di ben cinque formati diversi, variamente incorniciati da ornati «a grottesca» (fig. 18, schema D). Nella maggior parte di tali scomparti so-



22. Schema della volta della Galleria delle Carte Geografiche: in grigio scuro le tre scene del Ciclo dei Sacrifici. Da sinistra, Sacrificio di Adamo ed Eva; Sacrificio di Caino e Abele; Il sacerdote che ha peccato sacrifica a Dio un giovinco, raccogliendone il sangue in un bacile (elaborazione grafica di M.L. Gualandi)

no rappresentate Virtù cristiane, sotto forma di figure allegoriche femminili – di qui la denominazione di comodo di Ciclo delle Virtù –, oppure personaggi biblici, spesso anch'essi allusivi di virtù grate a Dio. Non mancano però casi in cui la figura allegorica o il personaggio incarnano un peccato o un vizio da contrastare e fuggire.

Come spiega la targa (FORNIX PIA SANCTORVM VIRORVM FACTA LOGIS IN QUIBUS GESTA SVNT EX ADVORSVM RESPONDENDIA OSTENDIT), il Ciclo dei Miracoli è strategicamente distribuito lungo la volta in base al «principio di adiacenza»: in altri termini, si è operato in modo da accostare il più possibile ciascuna scena alla tavola geografica sottostante, in cui compare la località che fu teatro dell'episodio rappresentato, oppure in cui è collocato il paese d'origine o il maggior luogo di culto del santo che di quell'episodio è protagonista. Da un punto di vista quantitativo, la selezione dei Miracoli prevede che alle regioni maggiori corrispondano due episodi e a quelle minori uno solo, come ho mostrato (fig. 20) con gli esempi relativi alla Sardegna (un solo episodio) e all'Abruzzo (due episodi).

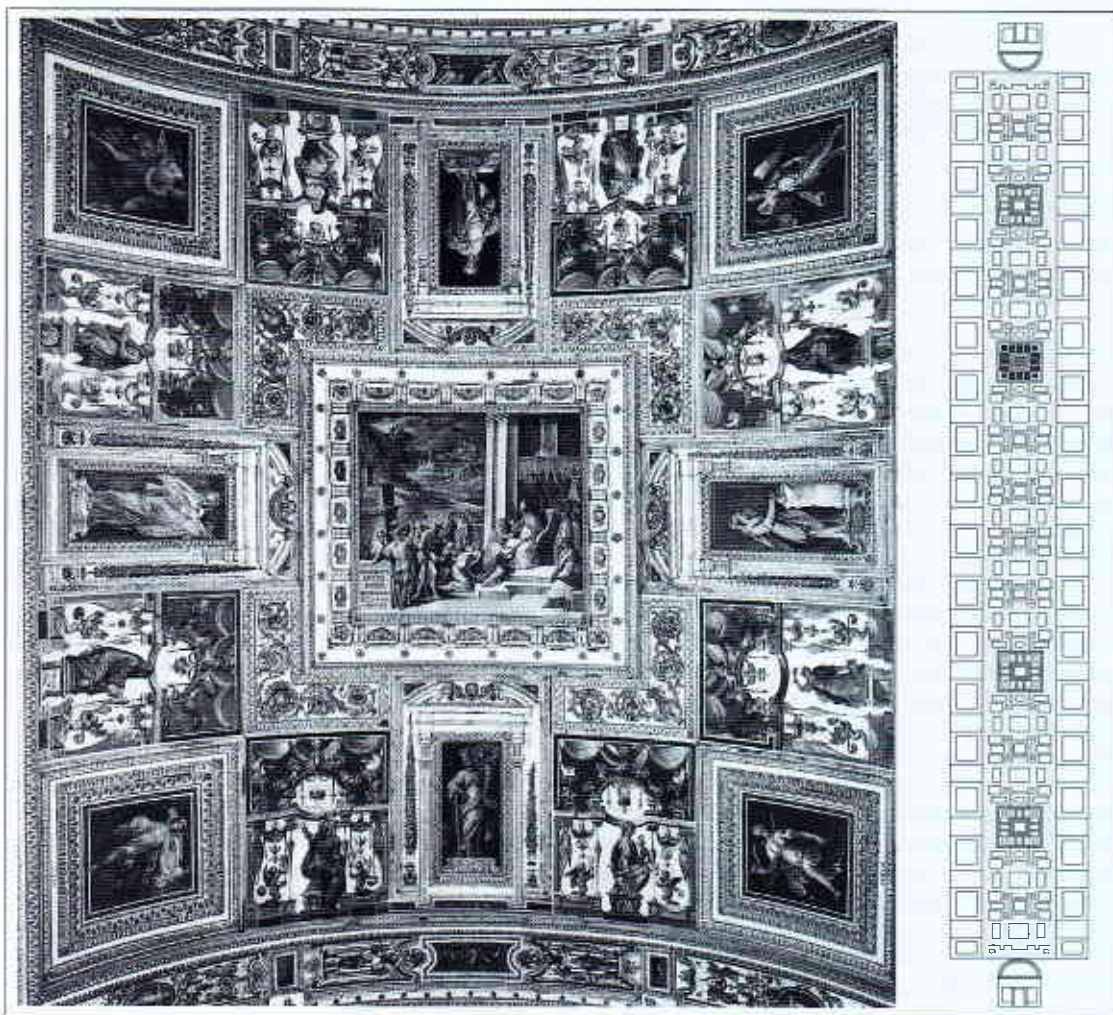
Questo calcolato rapporto quantitativo conosce due sole eccezioni che coincidono, non casualmente, con le due estremità della Galleria, zone su cui il programma iconografico pone un'enfasi particolare (fig. 21). Sulla porzione di volta della prima campata del «corridore» troviamo infatti ben cinque episodi di cui è protagonista l'imperatore Costantino, che vanno riferiti alle due sottostanti tavole dell'*Italia antiqua* e dell'*Italia nova*. Scelta «conveniente», essendo Costantino, primo imperatore cristiano e autore dell'Editto di Milano, la figura storica che nell'ottica della Chiesa romana funge da raccordo tra l'Italia pagana dei Cesari e quella cristiana dei Papi. Violando a bella posta l'ordine di progressione narrativa, l'estensore del programma ha collocato come prima scena il *Battesimo di Costantino*, dislocando più avanti quella con l'*Apparizione della croce prima della battaglia di Ponte Milvio*, che invece precede il *Battesimo* sul piano cronologico. In tal modo la volta può esordire con una scena che ha un valore di caposaldo iniziale della storia italiana della Chiesa. Se per ciascun cristiano il battesimo è l'iniziazione alla «vera vita», dal punto di vista della storia della Chiesa

cattolica il battesimo di Costantino è il rito purificatorio di passaggio, che mondanando la civiltà romana dalla «lebbra» del paganesimo, sancisce l'atto di nascita dell'*Italia nova*, legittima erede della gloria di Roma, ma soprattutto centro d'irradiazione del cattolicesimo.

Se ora ci spostiamo al capo opposto della volta, vicino alla porta nord, troviamo la seconda eccezione, che riguarda eventi miracolosi corrispondenti alla carta geografica di Malta. Ci sono infatti ben tre episodi relativi al naufragio e al soggiorno di San Paolo nell'isola, che alludono alla persistente minaccia scismatica proveniente da oriente e rievocano l'evangelizzazione paolina dell'Italia a partire dal meridione. Nello scomparto finale della volta, e dunque in posizione simmetricamente speculare al-

lo scomparto iniziale con il *Battesimo di Costantino*, l'estensore del programma ha predisposto che comparisse un analogo rito di purificazione, quello celebrato in *San Paolo guarisce miracolosamente il padre di Publio* (fig. 21), anch'esso a simboleggiare la conversione degli abitanti pagani di Malta. Come non bastasse, per sottolineare meglio questa programmatica corrispondenza simmetrica, accanto a tale scomparto l'iconografo ha fatto in modo che comparissero due scene del Ciclo dei Sacrifici, che illustrano riti vetero-testamentari di purificazione della lebbra. La leggenda, infatti, vuole che Costantino guarisse dalla lebbra, simbolo delle false credenze che dannano in eterno, grazie al battesimo. Si viene così a configurare una inequivocabile specularità simbolica tra le scene finali e quelle iniziali della

23. Schema della volta della Galleria delle Carte Geografiche con evidenziate le quattro scene «quadrotte», ciascuna attorniate da 16 figure del Ciclo delle Virtù. In grigio più scuro la porzione di volta con La contessa Matilde di Canossa che dona i suoi possedimenti alla Chiesa, raffigurata a lato (elaborazione grafica di M.L. Gualandini)



volta, a dispetto dei circa 120 metri che le separano fisicamente.

Come dimostra la corrispondenza simmetrica ora indicata, che per di più coinvolge non un solo ciclo ma due, la sofisticata *ratio* geometrico-simbolica che ha presieduto l'«invenzione» della Galleria si è compiaciuta di tracciare sentieri interpretativi e offrire punti di riferimento che servissero da bussola per orientarsi nella fitta foresta di simboli, allegorie e figure che invade l'immenso soffitto. Oltre al parametro principale, costituito dal nesso geografia-storia ecclesiastica, che ha presieduto alla scelta e alla distribuzione dei Miracoli, emergono infatti parecchie altre piste. Non è un caso, ad esempio, che personaggi che hanno ricoperto un ruolo chiave nella storia della Chiesa romana, come san Pietro, san Paolo, Costantino e papa Silvestro, sant'Ambrogio, san Francesco, san Domenico ricorrano in più di una scena. Come non è casuale che certe caratteristiche fisiche della geografia italiana siano richiamate esplicitamente negli episodi rappresentati nel soffitto, vuoi per rafforzare la suggestione analogica della Galleria come «spasseggio» lungo la dorsale appenninica, vuoi per servirsene come metafora delle diverse risorse offerte dal territorio alla Chiesa di Roma, oppure delle minacce da essa affrontate e superate. Il nesso geografia-storia della Chiesa si arricchisce dunque di molteplici sfumature, configurando nella volta una sorta di variegato atlante religioso, proiezione spirituale di quello geografico dispiegato sulle pareti. In esso, attraverso decine di gesta esemplari dei campioni della fede, viene raccontata l'articolata risposta della Chiesa romana, provvidenzialmente soccorsa dall'aiuto divino, guidata con mano ferma dai suoi papi e protetta dall'eroica milizia dei suoi santi e martiri, a tutte le insidie frapposte dai suoi nemici all'assolvimento del suo mandato celeste. Accanto alla celebrazione di vittorie, dogmi e precetti del credo romano, dalle varie scene traspare anche l'argomentata confutazione delle tesi protestanti: l'esaltazione del clero come tramite necessario tra uomo e Dio e delle buone opere come mezzi di salvezza; la venerazione dei santi e delle reliquie; l'elogio della vita monastica e del rigore ascetico di quella eremitica; il valore delle cerimonie liturgiche ed il carattere sacrificale della Messa, intesa come ripetizione del sacrificio di Cristo, la cui presenza reale nell'eucaristia è garantita dalla transustanziazione.

In tanta varietà di temi, un ordine gerarchico è ottenuto dalla combinazione di due criteri basilari, il «principio di centralità» e quello, non meno intuitivo, «di gerarchia dimensionale», ovvero della graduazione gerarchica delle scene che si ricava dalla loro scala dimensionale. Di qui il rilievo particolare assunto da tutte le scene che, succedendosi lungo l'asse centrale, costituiscono una sorta di «spina dorsale» ideologica, destinata a ribadire i concetti fondamentali del programma della volta.



24. Galleria delle Carte Geografiche, Sustantia (allegoria della Transustanziazione)

Ma all'interno di questa dorsale ideologica si sviluppano anche altre differenziazioni gerarchiche. Abbiamo già visto, ad esempio, l'enfasi particolare attribuita alla scena di esordio e a quella di chiusura, e più in generale alle porzioni iniziale e conclusiva della Galleria. Un altro luogo privilegiato è il centro fisico del «corridore», corrispondente alla sua nona campata. Data la centralità geografica di Bologna, città natale di Gregorio XIII, non fu difficile a Danti rendere omaggio al papa committente, disponendo la tavola geografica della *Bononiensis Ditio* proprio in corrispondenza della campata centrale. Non è

dunque un caso che anche le due scene miracolose connesse a questa tavola (*San Petronio resuscita un operaio* e *Gli angeli recano il pane a san Domenico*) siano collocate nella nona campata, così come non è un caso che in mezzo ad esse, e dunque proprio nell'esatto centro del soffitto, figurino una scena di dimensioni maggiori di tutte le altre che rappresenta il vero perno ideologico attorno a cui ruota tutta l'«invenzione» della volta (fig. 21). È la scena del *Pasce oves meas*, che è anche l'unica scena che, durante il restauro seicentesco della Galleria, Urbano VIII ha fatto interamente ridipingere da Giovan Francesco Romanelli. Ma a dispetto del suo aspetto seicentesco, è pressoché certo che anche la scena originaria rappresentasse il medesimo episodio, probabilmente con un San Pietro il cui volto era in realtà il ritratto del papa regnante Gregorio XIII (questo fu, con ogni probabilità, il motivo che indusse il papa Barberini a far ridipingere la scena). Solo apparentemente il *Pasce oves meas* (ovvero *Cristo che raccomanda a Pietro di aver cura del gregge dei fedeli*) è l'unico miracolo privo di collegamenti con le tavole geografiche. La trasparente allusione al papa bolognese chiarisce infatti che anche le scene collegate alla *Boniensis Ditio* vanno considerate la terza eccezione, dopo quella degli episodi costantiniani e maltesi, alla regola quantitativa che assegna uno o al massimo due miracoli ad ogni singola tavola geografica. Così come risulta chiaro che la scelta di questo soggetto e la sua collocazione centrale accanto alla tavola in cui compare Bologna derivano dal duplice messaggio di cui questo tema si fa portatore. Il *Pasce oves meas*, infatti, si presta sia ad esaltare il primato di Pietro e l'istituzione divina della Chiesa di Roma, sia ad indicare nella celebrazione della messa e nella somministrazione dell'eucaristia il «nutrimento» spirituale che la Chiesa, su mandato di Cristo, ha il compito di dispensare al gregge dei fedeli per condurli alla salvezza. In tal modo, la scena centrale della volta diviene il fulcro non solo del Ciclo dei Miracoli, che celebra la vittoria della Chiesa di Roma su tutti i suoi avversari – passati, presenti e futuri –, ma anche dell'altro ciclo maggiore, quello dei Sacrifici (fig. 22).

Delle 24 scene che compongono quest'ultimo, infatti, le prime dieci esemplificano in rigorosa progressione cronologica la storia del sacrificio nel *Vecchio Testamento*, da Adamo ed Eva a Giacobbe e a Mosè, mentre le altre 14, desunte dal *Levitico*, illustrano in gerarchica successione i diversi riti sacrificali e di purificazione prescritti dalla *Lex* ebraica alle diverse categorie sociali (dai sacerdoti ai re, dagli anziani agli uomini comuni, e, ultimi nella scala gerarchica, dalle donne ai lebbrosi). La presenza del Ciclo dei Sacrifici si spiega pertanto alla luce del consueto tema del rapporto di continuità/superiorità tra Antica e Nuova Legge. In questa chiave, il ciclo istituisce un parallelo tra sacrificio vetero-testamentario e sacrificio della Messa, a dimostrazione che quest'ulti-

mo è sintesi e superamento del primo, che a sua volta lo prefigura. Né è senza significato che, nel quadro della fitta trama di sottili rimandi allegorici di cui il programma iconografico della Galleria visibilmente si compiace, i ben sette episodi che illustrano il rito sacrificale prescritto per il sacerdote ebraico si addensino tutt'attorno al centro della volta, facendo corona a quel *Pasce oves meas* che, nell'ottica della Chiesa è l'atto costitutivo dell'ordinazione sacerdotale cristiana.

Ma non basta: una serie di sottili ma inequivocabili rimandi analogici, che si sviluppano lungo la spina dorsale ideologica della volta, crea una sorta di specularità simmetrica tra le due metà della Galleria, mentre il suo centro fisico non funge solo da perno ideologico in cui vanno a convergere i due cicli maggiori, ma anche da polo magnetico attorno al quale gravitano i messaggi principali e da meta verso cui tendono, dagli opposti versanti del «corridore», due dei protagonisti del Ciclo dei Miracoli, san Pietro e san Paolo. Molte altre sono le suggestioni distribuite dalla sapiente geometria simbolica che governa l'«invenzione» della volta, ma tra le più significative vi è senz'altro il rapporto di corrispondenza simmetrica che esiste tra quattro scene miracolose collocate sull'asse centrale, due nella prima e due nella seconda metà del soffitto. Si tratta di scene che svolgono un ruolo di rilievo all'interno del programma iconografico e che si distinguono per il loro peculiare formato «quadrotto» e soprattutto perché attorno a ciascuna di esse si dispongono, a mo' di corona, ben 16 riquadri del Ciclo delle Virtù.

Sorvolando sulle ulteriori e sofisticate relazioni di analogia/contrasto che l'iconografo ha voluto tessere tra queste quattro scene, mi limiterò ad illustrarne, in estrema sintesi, una sola (fig. 23), quella che rappresenta *La contessa Matilde di Canossa che dona i suoi possedimenti alla Chiesa*, per esemplificare la logica simbolica che governa l'«invenzione» di questa, come delle altre tre scene «quadrotte» cui è collegata. La scelta dell'episodio della *Donazione di Matilde* (e la parallela assenza dell'episodio della *Donazione di Costantino*) è una delle più convincenti spie della collaborazione di Cesare Baronio alla stesura del programma iconografico della volta. Baronio, infatti, non fece mai mistero del fatto che considerava la donazione di Costantino una leggenda senza fondamento (il che non le aveva impedito mezzo secolo prima di figurare nella raffaellesca Sala di Costantino, a pochi metri di distanza dal «corridore» vaticano, né avrebbe impedito che fosse rappresentata in una sala affrescata del Palazzo Lateranense solo cinque anni dopo la realizzazione della Galleria). Questa volta, tuttavia, l'opinione contraria di Baronio prevalse, facendo optare per la raffigurazione di una donazione di territori alla Chiesa storicamente accertata quale era per l'appunto quella di Matilde a papa Gregorio VII.

È superfluo sottolineare l'importanza di questo

tema nel dar fondamento storico al potere temporale della Chiesa e a sostegno del suo primato sul potere laico. Come anche nelle altre tre scene «quadrotte», le 16 Virtù (o, eccezionalmente, Vizi) che fanno corona alla scena centrale fungono da dotte glosse allegoriche, destinate a sviscerarne ogni più riposta valenza simbolica e dottrinale. Nel caso specifico, le 16 piccole immagini che circondano l'episodio di Matilde proiettano la donazione della contessa nel più ampio quadro della sudditanza laica alla gerarchia ecclesiastica, con esplicito riferimento alle Decime dovute al clero, che sono equiparate ai doni – Oro, Incenso e Mirra – che i potenti della terra offrono al re dei cieli incarnato. In cambio di queste ricchezze terrene, la Chiesa elargisce ai suoi fedeli un'abbondante messe di doni spirituali: questa è la «ragione di scambio» suggerita dalle 16 allegorie, che fanno in special modo riferimento al dono eucaristico. L'eucaristia, infatti, è quel «nutrimento» spirituale che la Chiesa ha il mandato divino di somministrare al gregge dei fedeli, rendendo operante il mistero della transustanziazione. Mistero, cui puntualmente allude l'insolita ma eloquente allegoria della *Sostanza* che figura tra i 16 riquadri (fig. 24).

Come abbiamo visto, metà delle 128 allegorie che compongono il Ciclo delle Virtù obbediscono rigorosamente ai principi di «adiacenza» e di «convenienza» (o meglio, di «pertinenza simbolica»). Lo stesso però non può dirsi dell'altra metà, composta da 64 figure allegoriche sparse nella volta. Alcune hanno un *titulus* che le identifica, altre no, e risulta chiaro che tale mancanza dipende dalla fretta con cui la decorazione è stata realizzata. In molti casi ci si trova di fronte alla ripetizione della stessa Virtù cristiana (la *Fede*, lo *Zelo*, la *Speranza*), mentre altre volte risulta alquanto difficile stabilire il preciso significato dell'allegoria. Comunque sia, anche a prescindere da tale identificazione, risulta quanto mai evidente che la loro presenza accanto ad una piuttosto che ad un'altra scena del Ciclo dei Miracoli o di quello dei Sacrifici è del tutto casuale. In altri termini, l'iconografo ha voluto in questo caso allentare quei vincoli tra figura e figura, scena e scena, che altrove ha invece programmaticamente ed estesamente predisposto, tessendo una fittissima rete di rimandi simbolici. Rete fittissima dunque, ma che presenta, qua e là, deliberate smagliature. Non diversamente, verrebbe da dire, la commissione di astronomi e scienziati istituita da Gregorio XIII per riformare il calendario giuliano, e di cui faceva parte lo stesso Danti, temperò l'esattezza dei calcoli astronomici con la pragmatica approssimazione degli aggiustamenti empirici (introducendo gli anni bisestili, ad esempio).

Rigore ed elasticità, geometrie simboliche e divagazioni ornamentali: realizzata da un'agguerrita *équipe* di iconografi capeggiata da Danti, l'«invenzione» della Galleria delle Carte Geografiche ha cercato un punto di equilibrio tra le esigenze «dottrina-

rie» degli iconografi e quelle «estetiche» degli artisti, lasciando a questi ultimi spazi di «libertà controllata» (le grottesche negli sganci delle finestre, 64 delle 128 figure del Ciclo delle Virtù). Un punto di equilibrio che si esprime, peraltro, anche nella *dispositio*, come si può facilmente dedurre dal disegno degli «spartimenti» della volta realizzato da Muziano. Un disegno in cui l'esigenza di impaginare un numero non comune di cicli e sottocicli è stata magistralmente risolta dall'artista, ricorrendo ad una non comune varietà di formati e di tecniche espressive, che hanno consentito di temperare la messa in opera della rete dei «significati» con la necessità di offrire all'occhio uno spazio gremito di immagini ma governato da un'ordinata armonia.

10. CONSIDERAZIONI FINALI

A conclusione di questo intervento, ritengo utile condensare in brevi capitoletti, formulandoli in termini di ricezione, quegli stessi temi che ho esposto fin qui in termini di teoria della genesi e della elaborazione iconografica dei cicli di età rinascimentale. Va da sé che si tratta di spunti offerti alla discussione e ad un'ampia verifica, oltre che ad auspicabili integrazioni.

SPIEGAZIONI SCRITTE OD ORALI. Negli esempi che abbiamo proposto compaiono talvolta spiegazioni (scritte o orali) delle «invenzioni» iconografiche. Abbiamo visto, ad esempio, che nella Galleria delle Carte Geografiche una targa, posta sopra uno dei portali d'ingresso, offre informazioni non solo sul committente e sulla data di esecuzione, ma anche su alcuni dei principali criteri seguiti nell'*inventio* e nella *dispositio*. Nulla di tutto ciò nella Sala del Concistoro senese, ma apprendiamo da un anonimo cronista che Carlo V poté fruire di un'ampia spiegazione orale circa il significato degli affreschi. Spesso, del resto, nei grandi allestimenti effimeri per nozze o altre ricorrenze dinastiche era prevista una pubblicazione che poteva avere anche la funzione di «libretto» delle invenzioni iconografiche disseminate negli apparati. Credo sia stata finora piuttosto trascurata dalla storiografia l'eventualità che esistessero, in alcuni casi, «ciceroni» più o meno autorizzati, o testi di spiegazione più o meno ufficiali. Un'eventualità che va invece esplorata e documentata ogniqualvolta se ne trovi traccia.

TITOLI E ISCRIZIONI. Spesso i cicli sono composti da scene e figure provviste di *tituli* o di iscrizioni che ne chiariscono i significati. Naturalmente vi sono molti tipi di *tituli*. Distinguerai innanzi tutto quelli di tipo pedissequamente enunciativo, che corrispondono a didascalie, più o meno dettagliate, relative al soggetto raffigurato, da quelli di tipo interpretativo, come quelli che compaiono nel ciclo quattrocentesco della Sistina e che riassumono il senso dottrinario da attri-

buire ad ogni singola scena. Vi è poi il problema della lingua. Alcuni sono in volgare (un esempio: il ciclo antoniazesco di Santa Francesca Romana nel convento di Tor de' Specchi a Roma), altri in latino. Tenzionalmente la lingua usata individua l'interlocutore privilegiato del ciclo. Le monache di Tor de' Specchi, ovviamente, ignoravano il latino, mentre gli affreschi della Sistina erano *in primis* rivolti ai dotti prelati che erano ammessi nella cappella pontificia. Ma riguardo all'uso del latino occorre anche tener presente quanto scrive Vincenzo Borghini nella lettera del 1565 da noi più volte citata: «Facendosi gli epitaffi principali in versi latini, non paia a V.E. che e' si dica troppo, perché quella poesia e quella lingua porta seco di sua natura una certa grandezza di concetti e altezza di parole, con figure e modi tanto destri, che non si disdicono punto; e sebbene portano seco grandezza, ella è garbata e gentile, e non punto superba e fastidiosa»²². La verità è che spesso il latino è funzionale ad una ricezione gerarchizzante e a più livelli, perché da una parte c'è chi il latino è in grado di capirlo, ma dall'altra vi è chi, non capendolo, ne subisce la suggestione, cogliendovi (o meglio, supponendovi) «una certa grandezza di concetti e altezza di parole».

ALTRI AUSILI ALLA RICEZIONE: LA SEGNALETICA DEGLI «SPARTIMENTI» E LE LOGICHE DELL'ARS COMBINATORIA. Le modalità con cui venivano elaborate le invenzioni iconografiche e la loro «disposizione» hanno anche un'ovvia valenza di ausili alla ricezione. Le diverse tipologie di «spartimenti», ad esempio, aiutano ad individuare cicli e sottocicli. A volte tale individuazione è agevolata anche dalle diverse tecniche espressive usate (affresco policromo, monocromo, stucco, grottesca, etc.), le quali, a loro volta, possono contenere messaggi impliciti (ad es.: le scene in finto bronzo sono da collocare, automaticamente, in un tempo remoto). Analogamente, tutti i principali criteri cui di norma si attenevano gli iconografi praticando l'*ars combinatoria* della retorica compositiva – principi di «adiacenza», di «centralità», di «gerarchia dimensionale», di «convenienza», di «pertinenza simbolica», di «corrispondenza simmetrica», di «progressione narrativa» etc. – risultano assai importanti per orientare lo spettatore nella ricezione dei significati. Così come possono esserlo il rilievo spesso assunto dalle immagini poste ad apertura o a chiusura di un ciclo e tutti gli altri accorgimenti distributivi utilizzati, specie nei cicli più complessi (spina centrale, progressioni centripete o centrifughe, rispecchiamenti da una parete all'altra etc.).

VINCOLI ALLENTATI E SPAZI ORNAMENTALI. Come abbiamo visto analizzando la Galleria delle Carte Geografiche, anche nei cicli che obbediscono ad una strategia rigorosa, che si compiace di tessere una fitta e geometrica rete di rimandi e nessi allegorici o dottrinari, ci sono sempre zone, magari marginali, in cui i vincoli risultano allentati o addirittura inesistenti, in favore di un «ornato» che risulta privo di significati

«ulteriori». Naturalmente nulla esclude che a volte questi spazi di libertà iconografica siano assai più ampi di quanto gli esempi da me proposti abbiano potuto documentare. Su questo aspetto, ad esempio, credo che meriterebbe una verifica estesa il tema che definirei delle «Virtù sentinella». Com'è noto, nei cicli decorativi cinquecenteschi è quanto mai frequente che le singole *historie* – di un fregio o anche di un grande ciclo parietale – siano inquadrare da due allegorie di Virtù (a volte, nei cicli sacri, da due Profeti o Sibille). Ebbene: talvolta queste figure allegoriche fungono da «conveniente» commento alla scena cui «fanno la guardia». Ma è sempre così? Non credo proprio. Nato con intenti programmaticamente allegorici, il tema si deve essere presto trasformato in una forma consueta di «impaginazione», priva in realtà di significati precisi. Salvo essere recuperato, di tanto in tanto, alla primitiva funzione «significante».

LA MACCHINA RETORICA: UN'OPERA APERTA? Il meccanismo retorico in base al quale i consiglieri iconografici mettono a punto le loro «invenzioni» funziona di fatto come un dispositivo generatore di combinazioni. Un dispositivo – come dire? – semiautomatico, che procede anche indipendentemente da chi l'ha messo in moto. Mi rendo conto di avventurarmi in un terreno scivoloso e scarsamente affidabile, ma credo sia giunto il momento di dire, anche a parziale compensazione di quanto ho fin qui esposto e che forse è parso fin troppo sbilanciato in direzione di programmi iconografici caratterizzati sempre e comunque da una rete di significati attentamente predeterminata a monte, che ho il sospetto che spesso e volentieri gli iconografi mettessero nel conto, per così dire, che quella rete di connessioni che essi predisponavano avrebbe potuto fungere anche da rete di connessioni potenziali, messa a disposizione di visitatori in grado di attivarla in proprio. Questa mia ipotesi è un'illazione? Una suggestione indotta dall'epoca in cui viviamo, dominata e strutturalmente collegata da una rete in cui si naviga cliccando su *links* che ci rinviano da un testo all'altro, da un'immagine all'altra, invitandoci a costruirci liberamente ipertesti a nostro piacimento? Può darsi. Così come sono consapevole del fatto che questa mia ipotesi rischia di legittimare proprio quanto più detesto in questo campo, e cioè l'«iconologia selvaggia», la sovrinterpretazione fine a se stessa e priva di basi storiche. Ma tant'è, preferisco sottoporre la mia ipotesi alla discussione, e quindi al riscontro dei colleghi, piuttosto che tenermela per me.

LA MUSICA DEI CONCETTI. Al polo opposto dell'ipotesico visitatore in grado di attivare in proprio la rete delle connessioni simboliche, c'è un altro tipo di spettatore, oggi certamente il più diffuso, ma forse ampiamente previsto anche nei secoli passati. Mi riferisco allo spettatore che, consapevole o no della ricchezza concettuale profusa da iconografi e artisti in un grande ciclo decorativo, si appaga di coglierla

nel suo insieme, intuitivamente ed emozionalmente, senza avere la voglia o la possibilità di approfondire analiticamente ogni singolo messaggio. Del resto non è troppo dissimile l'atteggiamento di chi ascolti un'opera lirica, apprezzandone la musica a prescindere dalla conoscenza e comprensione del libretto. Ebbene, a parziale compensazione di quanto ho scritto fin qui, sospetto che questo fosse un atteggiamento non solo diffuso ma largamente previsto anche dagli iconografi del Rinascimento. Dirò di più: forse confidavano addirittura che tutti gli accorgimenti da essi predisposti congiurassero nel rendere ai più intuitivamente «udibile» la «musica dei concetti». Chiunque può levare gli occhi al cielo, avranno pensato, ma solo pochi sono in grado di decifrarne i segni. Tutti, però, possono rimanere estasiati dall'armonia di quegli spartiti di immagini e di concetti. Anche Daniel Arasse era di quest'idea, come ho potuto di recente appurare nel leggere un suo testo sul Sacco di Roma e l'immaginario figurativo. Nel commentare il denso ciclo decorativo della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo, Arasse infatti scriveva: «Per capire l'importanza storica di questo concetto dell'ornamentazione, all'origine dei grandi cicli di metà secolo, bisogna anche capire il modo secondo il quale questo cumulo agiva sullo spettatore. L'iconografia moderna interpreta infatti ogni particolare dell'insieme e lo rende così trasparente al proprio significato ricostruendo il programma preciso. Ma si

può pensare che nel Cinquecento questo sapere iconografico avesse meno peso e che l'efficacia di tale cumulo poggiasse su un funzionamento della percezione in cui la sapienza interveniva poco. Tali insiemi 'abbagliano l'intelletto' (Vasari), sorprendono lo sguardo, stordiscono l'interpretazione e quindi esercitano un effetto che è insieme di piacere e di politica. Perché una struttura decorativa come quella della Sala Paolina fa supporre la presenza (necessaria) di una coerenza del significato, ma in modo che questa coerenza non è immediatamente identificabile, leggibile, riconoscibile [...]. L'effetto impressionante di questa scelta formale è specificamente tattico: la sala segue un programma di precisa glorificazione, ma l'effetto spettacolare è basato sul solo sviluppo decorativo, sullo sfoggio decorativo. L'iconografia precisa di ogni particolare è nettamente secondaria perché tale ostentazione figurativa implica un argomento preciso, ma viene sostituita all'argomentazione propriamente detta, limitandosi a sopporla, a saperla possibile nel minimo particolare»²⁸.

Antonio Pinelli

Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo,
Università di Firenze

NOTE

Questo testo è la rielaborazione di un mio intervento al Colloquio international d'Histoire de l'Art Programme et invention dans l'art de la Renaissance, organizzato da Michel Hochmann, Julian Klieemann, Jérémie Koering e Philippe Morel a Villa Medici a Roma (20-23 aprile, 2005) e verrà pubblicato anche nei relativi Atti del Colloquio, attualmente in corso di stampa. Desidero ringraziare di cuore gli amici Michel Hochmann e Jérémie Koering per il costante incoraggiamento e l'inflessibile pazienza con cui hanno atteso la stesura di questo testo e Vincenzo Farinella che lo ha letto in prima stesura, dandomi preziosi suggerimenti. Ringrazio altresì la mia abituale collaboratrice Katiúscia Quinci, per avermi fornito un importante supporto in termini di ricerche in biblioteca e di trascrizione della registrazione del mio intervento al Colloquio.

1. Utilizzo questo termine nella sua accezione più ampia e generica, per indicare sostanzialmente i cicli figurativi del XV e XVI secolo.

2. Annibal Caro, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze, 1957-61, vol. III, n. 676; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, vol. V testo, Firenze, 1984, pp. 376-385. Su Annibal Caro come consigliere iconografico si vedano: Ch. Davis, *Vasari e Annibal Caro «soggettista»*, in *Giorgio Vasari*, a cura di L. Corti et alii, Firenze, 1981, pp. 124-129 e, soprattutto C. Robertson, *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*, in «Journal of the Warburg and Courtland Institutes», XLV, 1982, pp. 160-181.

3. G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1822-1825, pp. 124-204.

4. Benché poco esplorato, questo territorio non è però del tutto vergine, il che mi ha consentito di non partire da zero e di poter fare affidamento su alcune mappe, più o meno parziali. Senza pretendere di enumerarle tutte, mi limiterò a citare, tra le più autorevoli, quelle delineate in alcune pagine illuminanti di E. H. Gombrich su *Limiti e aspirazioni dell'iconologia* (*Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance*, London, 1972; trad. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, 1978, pp. 3-37) e quelle che si possono desumere dalle acute ma non sempre condivisibili considerazioni sui programmi iconografici di grandi cicli decorativi cinquecenteschi, inserite da J. Seznec in *La sopravvivenza degli antichi dei* (*La survivance des dieux antiques*, Paris, 1980). Gli studi di F. Yates e di L. Bolzoni sull'*Ars memoriae* hanno costituito un punto di riferimento imprescindibile, così come è stato molto importante il seminale saggio di S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento* (in *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. IV, Torino, 1981, pp. 701-761. Né va dimenticato che parecchi partecipanti a questo convegno – penso ad esempio ad Anthony Colantuono, a Michel Hochmann, a Sebastian Schütze, a Luigi Spezzaferro e, soprattutto, a Julian Klieemann – hanno offerto con le loro pubblicazioni, ma anche con gli interventi e il dibattito nel corso di queste giornate a Villa Medici, validissimi spunti di cui ho fatto tesoro. *Last but not least*, desidero aggiungere il nome di Giovanna Sapori, per un bel saggio su Annibal Caro e Taddeo Zuccari (*Dal programma al dipinto. Annibal Caro, Taddeo Zuccari, Giorgio Vasari*, in V. Casale e P. D'Achille, *Storia della lingua e storia dell'arte italiana. Dissimmetrie e intersezioni*, Atti del III Convegno ASLI, Associazione per la Storia della Lingua italiana, Firenze, 2004, pp. 199-220), di cui sono venuto a conoscenza solo dopo aver pronunciato questo mio intervento, ma che mi è stato particolar-

mente utile in questa successiva fase di stesura per gli Arti del convegno.

5. A proposito di un committente che non esprime compiutamente la propria «intenzione», mi sembra significativo ricordare il garbato rimprovero rivolto da Annibal Caro ad Ersilia Cortese, vedova del nipote di papa Giulio III del Monte, per avergli richiesto l'«invenzione» di un'impresa senza ulteriori specificazioni (l'impresa, com'è noto, è un emblema *ad personam*, e il suo messaggio simbolico deve pertanto alludere ad una virtù o ad un'aspirazione o ad una circostanza strettamente connesse con la personalità del committente). Il rimprovero è contenuto in una lettera del 1554 indirizzata da Caro a Niccolò Spinelli, che si è fatto tramite della richiesta di Ersilia Cortese: «Perché richiedermi così asciuttamente che io le trovi un'impresa appropriata a lei è come voler che le si faccia una veste a suo dosso, e non mandarne la misura e la foggia d'essa [...]. Io mi sono così d'improvviso imaginato ch'ella voglia una cosa che torni a proposito della sua vedovanza [...]. E se questa invenzione le piace, fate che mandi per messer Salvati, il qual la metterà in disegno con più grazia che altri ch'io conosca».

6. Per la decorazione di Belriguardo negli anni di Ercole I cfr. *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The 'De Triumphis religionis' of Giovanni Sabadino degli Arienti*, a cura di W. L. Grundshelmer, Genève, 1972, p. 64 (dove si parla di «ducal Instruction») e, da ultimo, V. Farinella, *I pittori, gli umanisti e il committente: problemi di ruolo a Schifanoia*, in *Palazzo Schifanoia*, a cura di W. Cupperi e S. Settis, Modena, 2007.

7. Su quest'ultimo punto, mi sembra importante rilevare quanto avviene, ad esempio, nel rapporto tra Vasari e Vincenzo Borghini a proposito dello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio. In quanto artista di corte che riscuoteva la piena fiducia del committente, Vasari si configura non solo come colui che funge da supervisore e regista di tutti gli aspetti esecutivi, che sono in massima parte demandati ad allievi e ad artisti di sua fiducia, ma anche come supervisore generale, per conto del principe del programma iconografico, per stilare il quale si serve di Borghini come di un autorevole suggeritore, ma mantenendo egli stesso il controllo dell'intero progetto.

8. Molto acutamente Giovanna Saporì (*Dal programma al dipinto*, cit., p. 203) definisce questa lettera di istruzioni a Taddeo Zucari un «apice» dell'attività di Caro come iconografo, sottolineando che il letterato «comunica o presume di comunicare le sue idee al pittore anche *en connaisseur*, un ruolo che forse intendeva sottolineare in un testo che, per l'intonazione, la qualità della scrittura e la esibita profusione di citazione delle fonti, sembra destinato, oltre e forse prima che al pittore, ad un lettore privilegiato, da stupire e soddisfare, cioè il Farnese».

9. «La veste chi vuol che sia lunga fino a' piedi, chi corta fino alle ginocchia, succinta sotto le mammelle, e attraversata sotto l'ombelico alla ninfale, con un mantelletto in spalla affibbiato sul destro muscolo, e con usattini in piede vagamente lavorati. Pausania, alludendo, credo, a Diana, la fa vestita di pelle di Cervo. Apuleio, pigliandola forse per Iside, gli dà un abito sottilissimo di vari colori, bianco, giallo, rosso, ed un'altra veste tutta nera, ma chiara e lucida, sparsa di molte stelle con una luna in mezzo e con un lembo d'intorno con ornamenti di fiori e di frutti pendenti a guisa di fiocchi. Pigliate un di questi abiti *qual meglio vi torna*. Le braccia fate che siano ignude con le lor maniche larghe; con la destra tenga una face ardente, con la sinistra un arco allentato, il quale, secondo Claudiano è di corno, e secondo Ovidio di oro. Fatelo come vi pare». Ma poi, quasi pentito di tanta liberalità, ingiunge perentorio «e attaccategli il turcasso agli omeri».

10. A questo «principio della convenienza» è associato anche quel peculiare meccanismo di selezione dei soggetti che Gombrich definisce «principio dell'intersezione» tra la serie dei soggetti e

quella dei significati. L'iconografo rinascimentale, argomenta Gombrich (*Limiti e aspirazioni*, cit., pp. 13-18) opera le sue scelte ricorrendo di fatto ad una sorta di immaginaria scacchiera mnemonica combinatoria che si presenta suddivisa, come una carta geografica, in paralleli e meridiani: ad ogni parallelo corrisponde un soggetto e ad ogni meridiano un contesto; le intersezioni tra i due sistemi indicano all'iconografo i possibili contesti in cui quel determinato soggetto può essere applicato e viceversa.

11. In realtà conosciamo solo la lettera di risposta di Remigio Fiorentino, che è del 31 aprile 1555; cfr. J. Fletcher, in «The Burlington Magazine», CXXI, IV, 1973, pp. 793-795.

12. Gombrich, *Limiti e aspirazioni*, cit., p. 17.

13. Saporì, *Dal programma al dipinto*, cit., p. 205.

14. Difficile capire se in questi casi la scelta di farsi coadiuvare nasca da un desiderio reale del «consigliere», che è in cerca di competenze specialistiche, o da ragioni e circostanze di carattere più diplomatico-cortigiano, quali il desiderio di compiacere un «collega» o di aderire ad una richiesta, implicita o esplicita, del committente.

15. J. Klemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano, 1993, pp. 46-47.

16. Si vedano, in particolare: F. Yates, *The Art of Memory*, London, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, 1962); L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, 1995; Eadem, *La rete delle immagini. Predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, 2002.

17. C. Gilbert, *Lex Amoris. La legge dell'amore nell'interpretazione di Fra Angelico*, Firenze, 2005.

18. S. Roettgen, *Affreschi italiani del Rinascimento tra Quattrocento e Cinquecento*, Modena, 2000, pp. 63-64, 74.

19. Cfr. in particolare: L. D. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo: religious imagery and papal primacy*, Oxford, 1965; M. Calvesi, *Significati del ciclo quattrocentesco nella Sistina, in Sisto IV: le arti a Roma nel primo Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di F. Benzi, Roma, 2000, pp. 319-340; A. Nesselrath, *The painters of Lorenzo the Magnificent in the Chapel of Pope Sixtus IV*, in *The fifteenth century frescoes in the Sistine Chapel*, a cura di F. Buranelli, Città del Vaticano, 2003, pp. 39-75.

20. Sulla decorazione della Sala del Concistorio si vedano: *Il 'picciol vetro' e il 'maggior vaso'. I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistorio*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 1990), Milano, 1990, pp. 622-651, e *Messaggi in chiaro e messaggi in codice. Arte, umanesimo e politica nei cicli profani del Beccafumi*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 54, 1994, pp. 35-66 (quest'ultimo riproposto, con pochi aggiornamenti, come secondo capitolo del libro *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, 2004).

Sulla Galleria delle Carte Geografiche si vedano i miei due saggi in *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano*, a cura di L. Gambi e A. Pinelli, Modena, 1994, e in L. Gambi, M. Milanese, A. Pinelli, *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, Modena, 1996; indagini poi rivedute e aggiornate in *Geografia della fede: l'Italia della Controriforma unificata sulla carta*, in *Cartographiques, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Roma, 1995*, sous la direction de M.-A. Brayer, Paris, 1996, pp. 63-94 (quest'ultimo riproposto, con pochi aggiornamenti, come quarto capitolo del libro *La bellezza impura*, cit.).

21. *Carlo V in Siena nell'aprile del 1536. Relazione di un contemporaneo*, a cura di P. Vigo, Bologna, 1884.

22. Bortari, Ticozzi, *Raccolta di lettere*, cit., p. 165.

23. D. Arasse, *Il sacco di Roma e l'immaginario figurativo*, in M. Miglio et alii, *Il Sacco di Roma del 1527 e l'immaginario collettivo*, Roma, 1985, pp. 54-55.

Il prossimo numero della serie "Conservazione e restauro"
sarà dedicato a

Progettare il restauro architettonico
a cura di Paolo Marconi e Antonio Pugliano

€ 53,40

ISBN 978-88-430-4143-5



9 788843 041435